
دانتي أليجييري
تليجرام: هنا سور الأزبكية
عن بلاغة العامية
ترجمة وتقديم: مينا ناجي

اسم الكتاب: عن بلاغة العاميّة

اسم المؤلف: دانتي أليجييري
ترجمة وتقديم: مينا ناجي

الناشر: مجموعة بيت الحكمة للصناعات الثقافية

اليجييري، دانتي، 1265-1321
عن بلاغة العامية/دانتي اليجييري، ترجمة وتقديم مينا ناجي
- القاهرة: مجموعة بيت الحكمة للصناعات الثقافية، 2024.
137ص، 20سم
تدمك: 9789778806663
رقم الإيداع: 17416 /2024
1 - الأدب الإيطالي - تاريخ ونقد
أ- ناجي، مينا (مترجم ومقدم)

info@baytelhekma.com
www.baytelhekma.com

جميع الآراء الواردة بالكتاب تعبر عن رأي المؤلف ولا تعبر بالضرورة عن رأي الناشر

جميع إصداراتنا متوفرة على منصات البيع الكبرى والمكتبات بالدول العربية والعالم.

للطلبيات والحجز:

Tel./ Whatsapp: +201030965555

الإشراف العام
د. أحمد السعيد

مدير التحرير
عمرو مغيث

متابعة وتنفيذ
علي قطب
محمد كرم

الإخراج الفني
حسام عنتر

المُقدِّمة

التنظير للكتابة بالعاميّة

إننا ننسى، أو حتى لا ندرك، أن دانتي شاعر عاميّة. ربما لضخامة ومهابة مُنجَزه الأساسي، الذي قُدِّم للقارئ العربي في لغة عربيّة فصيحة عالية، وهو «الكوميديا الإلهيّة».

كتب الشاعر الإيطالي الأشهر، والكاتب والفيلسوف والمنظِّر الأدبي والمفكر السياسي، دانتي أليجييري (1321 - 1265)، المولود في مدينة فلورنسا بإيطاليا، كتاب De Vulgari Eloquentia «عن بلاغة العامّيّة» في السنوات الأولى من القرن الرابع عشر (حوالي 1302-1305) بعد فترة وجيزة من نفيه من مدينة فلورنسا. «عن بلاغة العاميّة» هو التنظير الأدبي الوحيد المعروف في القرون الوسطى الذي أنتجه شاعر مُمَارِس للأدب.

يُعد كتاب «عن بلاغة العاميّة» تطورًا للنقد الأدبي غير مسبوق في عصره؛ أولًا: لأنه يتناول موضوعًا شائكًا وحيويًا، هو الكتابة الأدبيّة -وبالتالي الكتابة عمومًا- بالعاميّة، الموضوع الذي لم يُطرح للنقاش مِن قبل بشكل تنظيري ونقدي، رغم وجود شعر «عامي» سابق عليه. ثانيًا: لأن دانتي تعامل فيه مع اللغة كنظام من العلامات، حيث هناك تواضع على صوت أو رسم يُمثِّل بناءً عقليًا معينًا، في استشراف لعلم العلامات «السيميولوجيا» الذي سيظهر في القرن العشرين على يد عالم اللغويات الفرنسي فرديناند دي سوسير. وتعامله مع العاميّات بصفتها كائنًا عضويًا، ينمو ويتأقلم ويذوي، بدلًا من رؤيتها كنظام راسخ غير زمني من القواعد، وهو جانب آخر من رؤية دانتي اللغويّة التي ستجد صداها في رؤية القرن العشرين عن اللغة.

ثالثًا: لأن دانتي يطرح تفوق اللغات الطبيعيّة الحيّة المنطوقة على اللاتينيّة في الكتابة، وهو الادعاء الذي أقل ما يوصف به أنه ثوري وغير مسبوق في عصره. رابعًا: لجمعه عناصر من مجالات مختلفة مثل الفكر اللغوي، والتاريخ، والجغرافيا، والفلسفة، وتفسير النصوص الدينيّة، والنظريّة السياسيّة، جنبًا إلى جنب مع

الممارسة الشعريّة والملاحظة الاجتماعيّة الواقعيّة في تكامل ثقافي مُدهِش.

ومع ذلك كله، لم يُترجَم هذا العمل الكلاسيكي للأديب والشاعر ذائع الصيت إلى العربيّة من قبل. ربما تُطرح فكرة أن يُترجَم هذا الكتاب بـ «العاميّة». لكن في الحقيقة، كتب دانتي هذا الكتاب، للمفارقة، باللاتينيّة. فاللاتينيّة كانت لغة العلم والدين والأدب وقتها، بجانب كونها اللغة الرسميّة للتعاملات، وهي لذلك بمثابة الفصحى في العربيّة، فمن المنطقي إذًا ترجمته بهذا المستوي اللغوي، مع ترجمة النماذج والاقتباسات الشعريّة إلى العاميّة (المصريّة) ومحاولة التنويع في لهجاتها لعكس التنوع اللغوي في الأصل.

رغم ذلك، وربما يكون قد اكتسب بعض الشجاعة بالسير قدمًا في هذا المشروع، فقد كتب دانتي عملًا آخر بالعاميّة، في نفس الوقت تقريبًا، بعنوان «المأدبة» (1304 - 1307)، وبرَّر قيامه بهذا لثلاثة أسباب: قدرة العاميّة على معالجة موضوعه أفضل من اللاتينيّة، ورغبته في وصول عمله لأكبر عدد ممكن، وحب الإنسان الفطري للغته الأم.

من ناحية لغويّة، فإن لفظة «العاميّة» مُشتقَّة من العموم، فالعاميّة هي لغة «العامة من الناس»، وهو ما تعنيه كلمة Vulgaris في اللاتينيّة. يقابل العاميّة في العربيّة كلمة «الفُصحى» وهي الوضوح والسلامة من اللحن أي الخطأ، وهي لهذا لغة الخاصة القادرين على ذلك. لكن يعني هذا أيضًا أنها لغة كتابة لها قواعد، فمن الغريب أن «يلحَن» أحدٌ، بعد مرحلة الطفولة المبكرة، في أثناء التكلم بلغته الأم. يمكننا أن نلخِّص ببساطة ما حاول دانتي فعله هنا بتقعيد «عاميّة» جديدة، سيستخدمها فيما بعد في عمله الأشهر: الكوميديا، لتصبح بعدها اللغة الإيطاليّة كما نعرفها الآن. «عن بلاغة العاميّة» هو إرساء نظري لـ«آجرُوميّة» أو قواعد نحويّة للشِعر العامي الإيطالي مثلما فعل أرسطو مع الشعر اليوناني في كتابه «فن الشعر» وهوراس مع الشعر اللاتيني في كتاب بالاسم نفسه.

نرى، إذًا، أن العاميّة المكتوبة هي لغة لها قواعد اصطلاحية أيضًا، الأمر الذي تشترك فيه مع الفُصحى المكتوبة، لكن الفارق، كما يرى دانتي، هو أن مصادرها آنية

تاريخيًا ويستخدمها بشرٌ في حياتهم اليوميّة وتواصلهم فيما بينهم، مما يُغذّيها ويدفع الدماء في عروقها ويجعلها في حالة تطور وازدهار، على خلاف جمود اللغة الرسميّة الكتابيّة الثابتة. للوصول إلى هذه الغاية؛ أي شَرْعَنة استبدال لغة عاميّة في الكتابة باللاتينيّة، المحمّلة بتاريخ طويل من الممارسة والسُلطة، اتبع دانتي استراتيجيّة معينة على مدى مشروعه سنستعرضها فيما يلي.

هذا بجانب استراتيجيّة أخرى مُوازية، لشرعنته هو كشاعر عاميّة من الصف الأول. فدانتي شاعر مهووس بتعريف وتحديد وتقييم مُنجزه الشعري، كما نرى في أعمال أخرى له مثل «الحياة الجديدة» و«المأدبة» بجانب هذا العمل، كل مرّة بتكتيك مختلف، لكن كل منها يعتمد على تقليد قديم في التعليق على النصوص الأدبيّة. في «بلاغة العاميّة» يستخدم تكتيك ذِكر أعماله الخاصة لتوضيح أفكاره النقديّة من بين أعمال الشعراء الذين يصنفهم بأنهم الأبرز في جيله أو في جيله السابق، وبشكل ضمني يضعها في موضع المثال الفني الأكمل. في حين يذكر شعراء آخرين - ربما يراهم منافسين له- كمثال على الفشل أو الدونيّة الشعريّة أو كشعراء متوسطي المستوى. هذا ضمن استراتيجيّة أوسع لشَرْعَنة ممارسته الشعريّة التي في قلبها كتابة الشعر بالعاميّة.

عن بلاغة العاميّة

خطّط دانتي أن يحوي مشروعه أربعة كتب، لكنه توقف فجأة عند نقطة معينة في الكتاب الثاني؛ ليس فقط في منتصف الفصل، بل في منتصف جُملة، دون إشارة لسبب هذا التوقف الغريب، رغم تأكيد المحققين أن المخطوطات المتاحة كاملة. وهو ما حدث، أيضًا، مع عمله التالي غير المكتمل «المأدبة»، الذي في جانب منه دفاعٌ عن الكتابة بالعاميّة في النثر.

في الكتاب الأول، وهو يتكوّن من 19 فصلًا، يناقش دانتي تطوُّر اللغة التاريخي. لا الإيطاليّة فحسب؛ بل تاريخ اللغات كلها، التي ظنَّ، كما هو شائع في القرون الوسطى، أنها كانت لغة واحدة خرجت من جنّة عدن. يبدأ دانتي هذا التاريخ بتصوُّر فلسفي لنشأة اللغة كمبدأ يمكّن البشر من التواصل فيما بينهم لما يتكوّن من مفاهيم

في الأذهان. ويقارن هذه الوضعيَّة مع الحيوانات والملائكة، كحالتين وجوديتين أدنى وأعلى من الحالة البشريَّة. ثم يصل إلى حدث بناء برج بابل حيث تبَلْبَلَت الألسنة وتفرعث اللغة إلى لغات مُختلفة، وهي سمة أخرى للعلم القروسطي الذي يعتمد على القصَص الديني وتأويلاته المختلفة.

السؤال الذي يطرح نفسه هنا؛ هو لماذا لم يختر دانتي اللغة العبريَّة، اللسان المُقدَّس أو «ليشون هاقوديش»، ليكتب بها بديلًا عن اللاتينيَّة، بصفتها اللغة الأم والأكمل بين اللغات، والتي لم تكن نتاج تلوث البَلْبَلة؟ إن دانتي في تحليله للكتاب المقدس يستنتج أن آدم قد تحدَّث العبريَّة في عَدَن، وذريته من بعده، حتى الانهيار والتفكُّك اللغوي الذي حدث وقت بناء برج بابل نظرًا لغرور البشر وكبريائهم، فانحصرت العبريَّة في قلَّة بقيت تتحدث بها.

إنَّ هذا الموقف شبيه بموقف القديس أوغسطينوس في القرن الرابع، الذي كانت تمثِّل له العبريَّة، كما لكل آباء الكنيسة الأوائل تقريبًا، اللغة الأوليَّة والإلهيَّة، التي تم التحدث بها قبل كارثة بابل، وبعد البَلْبلة كانت لا تزال لسان الشعب المختار. مع ذلك، لم يعط أوغسطينوس أي إشارة في رغبته لاستعادة استخدامها، ولم يتعلمها أصلًا، بل ألزم نفسه باللاتينيَّة بشكل رئيسي.

حلُّ دانتي في البحث عن لغة فعَّالة يبدو علمانيًا، إذا جاز التعبير، فقد ارتكز على تطور وتغيُّر اللغة وناقش تكوين لغة جديدة «لامعة»، لغة كتابة حيَّة، بدلًا من إحياء لغة ميتة حتى لو كانت مقدسة، الأمر الذي حاول فعله علماء عصر النهضة من بعده. فكانت استراتيجيته هي «مطاردة» لغة تستحق كتابة الشعر -أسمى أنواع الكتابة- بها. كان هذا في نظره الطريقة الوحيدة التي يستطيع بها شاعر حديث مداواة جرح بابل.

في هذا الخط اللاهوتي من التفكير في اللغة تجاهل دانتي وجود قصة أخرى لتنوع الألسنة أقل درامية في سفر التكوين: «من هؤلاء تفرقت جزائر الأمم بأراضيهم، كل إنسان كلسانه حسب قبائلهم بأممهم» (تك 10: 5) مما يعني أن هناك تعددًا في اللغات جاء بعد الطوفان وقبل حدوث البلبلة. ربما فعل ذلك دانتي وغيره

في الحقيقة؛ لأن تلك القصة أقل دراميَّة وتأثيرًا، وأقل حضورًا وتمثيلًا لوجود تنوع لغوي للشعوب المختلفة بكل ما يحويه ذلك من اختلاف وقصور في التواصل والفهم.

من المثير أن نرى دانتي قد وجد مخرجًا لاهوتيًا لتجاهله العبريَّة في أثناء كتابته الكوميديا الإلهيَّة، فحين قابل، في أحد أناشيدها، آدم نفسه في الفردوس، قال له بوضوح إن اللغة التي تحدثها قد انزوت قبل وقت طويل من كارثة بابل، تحديدًا حين طُرد من الجنَّة، ربما فعل دانتي ذلك ليزيد من الفارق بين حالة ما قبل السقوط وبعده.

أيًا كان سبب التعدديَّة اللغويَّة، يكمل دانتي أطروحته ويرسم خريطة جغرافية لتوزع اللغات التي يعرفها، مقسّمًا الإقليم الأوروبيّ إلى ثلاث مناطق: واحدة في الشرق، باللغات اليونانيَّة، وواحدة في الشمال، وهي اللغات الجيرمانيَّة (التي اعتقد أنها تتضمن اللغات المجريَّة والسلافيَّة)، وواحدة في الجنوب تفرَّعت إلى ثلاث لغات رومانسيَّة فرَّقها بلفظة «نعم» في كل واحدة فيها: Oc وOïl وSì. ثم يناقش فكرة الآجرُّوميَّة، التي تمثّل قواعد غير متغيرة للغة ثابتة وميتة (غير مُتحدَّث بها) وصناعيَّة، تعويضًا عن اللغات الطبيعيَّة الحيَّة المنطوقة، التي يراها أنبل من السابقة لتلك الأسباب.

بعدها يقوم بعملية «المُطاردة» لتلك «العاميَّة اللامعة»، التي من المفترض الكتابة بها بديلًا عن اللاتينيَّة، من بين 14 تنويعة لغويَّة في الإقليم الإيطاليّ، لتكون استجابة للاحتياجات الفنيَّة للشاعر ومُرتكزًا لغويًا يعوِّض غياب مركز سياسي محوري، أي بلاط ملكي، بسبب تفرُّق المدن والمقاطعات الإيطاليَّة، وهو ما يراه سببًا مباشرًا لغياب عاميَّة لامعة في الثقافة الإيطاليَّة، نظرًا لعدم وجود سياق عملي رفيع المستوى لاستخدامها. لذلك، يصل دانتي من خلال بحثه أو مطاردته أن تكون تلك العاميَّة الجديدة مزيجًا مفهومًا لجميع المتحدثين بلهجات إيطاليَّة مختلفة، لا متطابقة مع واحدة منها، ويبرِّر هذا فنيًا بأنها في تلك الحالة تكون قادرة على أخذ أفضل ما في الجميع دون جوانب الضعف والعوار في كل واحدة منها.

إن الحاجة إلى لغة «قوميَّة»، الناشئة عن البحث عن لغة شعريَّة «لامعة، وجبريَّة،

وبلاطيّة، وعَدليّة» تقود جميع اللهجات وتكون مِثالًا مفهومًا للجميع يُحتذى به؛ أدت إلى نشوء اللغة الإيطاليّة الحديثة بالفعل، لكن في واقع الممارسة لم يكن هذا ما قد حدث بالضبط.

نشأة اللغة الإيطالية وتطورها

ينتقل دانتي في الكتاب الثاني، المتكوِّن من 14 فصلًا، لعملية اختيار الشكل الأدبي الأنسب لهذه العاميّة المُعبِّرة، فيصل إلى النشيد (أو الأغنية) ليُحلِّل بنيته. النشيد هو نوع شعري طُوِّرَ في مدرسة الشعر الصِقلية التي سبقت جيله. من خلال تلك العملية يحلل دانتي وسائل إنتاجه الشعري ويُحدِّد شروط، وقواعد، وشكل، اللغة المثاليّة التي يتصورها: لغة قصائده.

إن شُعراء مدرسة صِقلية قد سبقوا دانتي في كتابة الشعر بالعاميّة، تأثرًا بشعراء التروبادور أو الشعراء الرحّالة في جنوب فرنسا وشمال إيطاليا، الذين ربما أول من كتبوا الشعر بلهجات محليّة في القرون الوسطى، وقال عنهم دانتي في هذا العمل إن لغتهم «بلاغيّة، وموسيقيّة، وشعريّة». وسبق شُعراء صِقلية دانتي أيضًا في اختراع عاميّة أدبيّة تمزج عناصر من لهجات محليّة مختلفة، وكان لهم تأثير شعري كبير عليه كما يتضح من الاقتباس المكثف لأشعارهم وتحليلها هنا، بمن فيهم الشاعر «جويتوني دي آرِتزو» الذي أعاد تأسيس مدرسة صِقلية في منطقة توسكانا (التي تضم مدينة فلورنسا) فيما يُسمى «مدرسة توسكانا»، وهي ما تبدو كهمزة الوصل لهذه الكتابة الشعريّة العاميّة من شعراء التروبادور وصولًا إلى دانتي، رغم أنه لم ينظر لآرتزو بعين الاعتبار، بل هاجمه عند ذكر اسمه.

إن لغة مدرسة صِقلية «الكوينيّة»koine(1) تأخذ صفات من اللهجة الصِقلية واللهجة البروفنسيّة بجانب لهجات جنوبيّة أخرى مع عناصر من اللاتينيّة. بعض جوانب هذه اللغة تبناها دانتي ومعاصروه وسلموها للكتاب الإيطاليين من بعدهم. فعند إعادة تأسيس آرِتزو مدرسة الصِقلية، تداولت كثير من قصائدهم في فلورنسا بعد تحويلها إلى التوسكانيّة. أخذ دانتي هذه اللغة إلى خطوة أبعد بنقل مركزها لا للتوسكانيّة بشكل عام بل الفلورنسيّة، ونحت فيها كلمات جديدة وأدخل مصطلحات

وعناصر لاتينيّة أخرى.

كان دانتي يُعِد لغةً رائدة تصلح للبلاط الملكي والحُكم، وتصلح للمحاكم القانونيّة، وتصلح قبل كل شيء لكتابة الجمال والشِعر. وبالفعل أصبحت هذه اللغة المُعدّلة والمُغنّاة لغة الثقافة من بعده، وللمفارقة؛ لغة الثقافة المكتوبة؛ أي لغة الأدب المعياريّة التي يفهمها كل إيطالي متعلم، لكن ليس غيرهم. وذلك تحديدًا انتشار ملحمته الشعرية وذيوعها، ومن بعده أعمال بوكاتشو وبترارك اللذين كتبا أشعارهما بنفس اللغة أيضًا، هذا بجانب أهمية فلورنسا السياسيّة والاقتصاديّة والثقافية في عصر النهضة، الأمر الذي أعلى من لهجتها على بقية اللهجات، وكونها لهجة وسيطة بين اللهجات الشماليّة والجنوبيّة.

بعد 300 عام من «بلاغة العاميّة» و«الكوميديا الإلهيّة» تم إصدار أول قاموس للغة اللامعة التي شكّلها دانتي، وبعد 300 عام آخرين أصبحت اللغة المعياريّة الرسميّة لدولة إيطاليا الحديثة ويتحدث بها حاليًا 79% من الإيطاليين بصفتها لغتهم الأولى.

إشكاليّة الكتابة بالعاميّات العربيّة

يطرح هذا المسار التاريخي لنشأة اللغة القومية الإيطالية وتطورها سؤالًا حول وضع اللغة العربيّة الآن. من المعروف أن «اللغة العربيّة» تعاني من الازدواجيّة اللغويّة Diglossia، حيث هناك لغة -أو مستوى لغوي- رسميّة مختلفة عن لغة الحياة اليوميّة، وهي تعد لغة الثقافة والكتابة، وفي مرتبة اجتماعيّة أعلى من الأخرى، التي تُعَد بدورها لغة التعاملات اليوميّة والحديث والتفكير.

هناك تغيُّر جذري حدث في العقدين الأخيرين فيما يخص علاقة العاميّة بالكتابة، جاء مع ظهور وسائل التواصل الاجتماعي -وفي إرهاصها المدونات الشخصيّة- التي يأتي محتواها في جانبه الكتابي على مختلف مستوياته بالعاميّة بشكل ساحق، ومع إصدار كتب ومقالات وبرامج تثقيفية بالعاميّة بشكل أكبر من أي وقت سابق، بعد انتشار تدريجي لها على مدار عقود، في رحلة ممتدة تصاعدت وتيرتها مع ظهور الهويّة الوطنيّة ثم الدولة القوميّة، كلغة تواصل وكتابة بين - شخصية وكلغة للأعمال

الفنيّة من أفلام ومسلسلات ومسرحيات وأغاني، ولغة إعلام وصحافة وإعلان، وأيضًا لغة الخطابات الرسميّة من الشلطات السياسيّة والدينيّة والثقافيّة المختلفة.

هناك في الحالة المصريّة كتابات نثريّة وشعريّة ومسرحيّة مكتوبة بالعاميّة المصريّة على مدار 600 سنة؛ أي منذ الحكم المملوكي كما يوضّح كتاب «العاميّة المصرية المكتوبة» (2013) لمديحة دوس وهمفري ديفيز. ويمكننا أن نرى في استعراضهما لهذا التاريخ كيف أصبحت الكتابة بالعاميّة أكثر تنوعًا في الفترة الحديثة؛ حيث إنها لم تعد مقتصرة على مجال التسلية والفكاهة كما يظهر في الجزء الأول من هذا الكتاب، فبعد انطلاقها في سبعينيات القرن التاسع عشر مع الحوارات التعليميّة، والصحافة السياسيّة، ذات المنحى الساخر، ومن بعدها السير الخيالية والمونولوجات، اتسعت للرواية والسيرة الذاتية، لتنتقل في نهاية القرن إلى المنطقة الحاسمة الخاصة بالنثر الفكري، كما يشير الكاتبان في المقدمة.

بغض النظر عن مسألة هل «العاميّة» لغة أخرى أو مجرد مستوى لغوي آخر (أدنى) من نفس اللغة، ففي النهاية هما تجليان لغويان مختلفان، وما يهم هو السؤال لماذا لم تتحول «العاميّة» إلى لغة قوميّة رسميّة للكتابة والحديث مثلما حدث مع الإيطاليّة مثلًا من ضمن الكثير من اللغات الأخرى؟

في طرح هذا السؤال نواجه مخاوف واضحة من ملاقاة العربيّة الفصحى لذات المصير الذي لاقته اللاتينيّة، باندثارها وتحولها إلى لغة ميتة حين أصبحت العاميات الأوروبيّة المختلفة لغات مُستقلة للتدوين والحُكم. ويمكننا وراء هذه المخاوف حصر أربعة جوانب في حالة الفُصحى العربيّة حافظت على الازدواجيّة اللغويّة مع دفع كثير من التشكيك والتوتر، وحتى العنف في وجه أي محاولة لاستكمال هذا المسار أو التساؤل حوله:

- **الجانب الديني**: من الشائع والمستقِر أن القرآن جاء في صورة وحي مباشر من الله؛ أي مُرسل لفظًا ومعنى في لسان عربي حصرًا، وأن هذه اللغة بلغت كمالها المقدس في النَص الديني، لذا تعتبَر أي محاولة لتطوير اللغة أو التغيير فيها أو التخلي عنها، في الوعي الجمعي، بمثابة تطاول على المقدس اللغوي. فعلى الرغم

من قدسية اللاتينيّة؛ لم تكن هي اللغة التي كُتِب بها الكتاب المقدس في الأصل، كما أشير فيما سبق، بل تُرجم إليها. لذا تُماثل حالة اللغة العربيّة أكثر اللغة العبريّة، «اللسان المقدس» عند اليهود لأنها لغة التوراة، التي لا تزال تعيش إلى الآن مثل العربيّة لهذا السبب. لكن في سياق إعادة إحيائها أُلغِي نظامها الإعرابي وتحويلها إلى لغة حديثة، على خلاف العربيّة التي اتخذت مسارًا مغايرًا نعيشه الآن.

- **الجانب التاريخي:** مثل اليونانيّة الكوينيّة واللاتينيّة الإمبراطوريّة، تمثّل العربيّة الفصحى، تاريخيًا، لغة الغَلَبة وإدارة إمبراطورية متراميّة تجمع بين ألسنة مختلفة وتواصلها معًا، ولهذا السبب السياسي-العملي وحده تفوقت اللاتينيّة على مكانة اللغة المقدسة العبريّة، وتجلى هذا بترجمة القديس جيروم العهد القديم باللغة اللاتينية في القرن الرابع واعتمادها لغةً مقدسة جديدة. تحمل الفصحى عبق العصر الذهبي للإسلام، وكان من المنطقي في مواجهة الاستعمار الغربي، بعد ذلك في العصر الحديث، استخدام لغة لها أساس حضاري وتاريخي، «لغة إمبراطورية كبيرة وناجحة كان لها إنجازات لا تحصى في العلوم والإنسانيات» كما أشارت الباحثة نيلوفر حائري في كتابها «لغة مقدسة وناس عاديون» (2003).

- **الجانب السياسي:** رسّخ صعود المدّ القومي العروبي في منتصف القرن العشرين رؤية أن المشترك الجامع بين العرب هو «العربيّة الفصحى»، وبالتالي تكون العاميّات المختلفة للبلاد مُفرِّقة سياسيًا، وكان هذا الطرح محبذًا من كل النظم القوميّة لأنه يَبعُد عن العِزق والدين أيضًا، في مقابلة مع منطلقات الإيديولوجيات السياسيّة المنافسة، ومن الأقليات المختلفة في الوطن العربي التي رأت أن تبنّيه يُبعِدها عن التفرقة بحسب العرق أو الدين.

- **الجانب السُلطوي:** فعليًا، ورغم التعليم العام في المدارس للفصحى، وكونها لغة الصلاة والعبادة اليوميّة وشعائر التدين، فإنها تُعدُّ لغة الخاصة في مقابل لغة العامة، مما يعطيها طابعًا نُخبويًا، يمنح سُلطة رمزيّة إضافيّة عبر اللغة لأعضاء النُّخب المُختلفة، ومدخلًا اصطفائيًا للمعرفة، مما يُحكِم من سيطرتها ويعزِّز من سلطتها. ومن المنطقي أن تتصدى تلك النخب لمحاولات تنحية هذه الأداة الفعّالة التي تقع

في صالحها.

ربما يكون من المفيد توضيح تضمينين غير دقيقين تحتويهما استخدامات «العربيَّة الفصحى». التضمين الأول هو أن اللغة العربيَّة الفصحى ترتبط بشكل أساسي بالدين الإسلامي، لذا يجب على أتباعه والبلاد التي تنتمي إليه أن تحافظ على مكانتها كلغة رسميَّة وثقافيَّة، لكن في الحقيقة يوجد بالفعل بلاد إسلاميَّة تدين غالبيتها بالإسلام ولا تجعل من لغتها الرسميَّة اللغة العربيَّة، أشهرها إيران وتركيا وباكستان وإندونيسيا وماليزيا وأفغانستان والصومال، والكثير غيرها، حيث يحافظون على العربيَّة الفصحى كلغة صلاة ودين، لكن لكل منهم لغته القوميَّة التي يتحدث ويكتب ويحكم بها، دون إحساس أن هذا يقلل من شأن اللغة أو الدين.

التضمين الثاني هو أن مصطلح «العربيَّة الفصحى» يعبِّر عن شيء واحد فقط ثابت. في الحقيقة هناك أكثر من «عربيَّة» على المستوى الزمني والجغرافي؛ هناك «العربي القديم» الذي سبق الإسلام بقرون بتنويعاته المناطقيَّة المختلفة واختلاف أبجدياته، وبعده «العربي الوسيط» في القرن الرابع بالأبجديَّة النبطيَّة غير المنقوطة، ثم ما يُسمَّى عربيَّة «الفصحى الكلاسيكيَّة» وهي لغة كوينيَّة شعريَّة جمعت بين لهجات قبائل عديدة، ظهرت في القرن السادس قبل الإسلام وصيغت بها القصائد والمعلقات «الجاهليَّة». وفي سياقها ظهرت في القرن السابع «الفصحى القرآنيَّة» أو «الفصحى التراثيَّة» التي تعتمد بشكل كبير على اللهجة القريشيَّة الحجازيَّة وهي عربيَّة القرآن والأحاديث والخلافة من بعدهما، حيث تم تقعيدها -وضع آجرُّوميتها- حتى نهاية القرن الثامن، وحاليًا هي لغة الدين والفقه. وهذه الفصحى التراثيَّة لها تنويعات من حيث مصدرها (شمال أو وسط الجزيرة العربية) أو مواقع اختلاطها في مراكز الخلافة عبر العصور الوسطى (الأندلس، الشام، مصر، إلخ...). وهناك فصحى قياسيَّة حديثة (MSA) وهي العربيَّة التي أُرسيت قواعدها في عصر النهضة العربيَّة في القرن التاسع عشر، وتستخدم حاليًا في شتى مجالات العلم والأدب والفكر والسياسة والإعلام، وهذه الفصحى القياسيَّة لها تنويعات مختلفة بحسب كل بلد عربي.

من المنطقي أن تتحول لغة السياق الرسمي (القانوني والسياسي) والتعليمي (المناهج الدراسيَّة) إلى العاميَّة الرئيسيَّة لكل بلد، مثلما حدث مع الإيطاليَّة مثلًا، لأنهما غير ذواتي أهميَّة خارج الحدود القوميّة من ناحية، والأكثر فهمًا وانتشارًا داخلها من ناحية أخرى، أما بالنسبة للسياق الفكري والأدبي فهناك وجاهة كبيرة في استخدام الفصحى العربيَّة، تتمثل في الامتداد الجغرافي والتاريخي الكبيرين لها، بغض النظر عن نوعها؛ نتحدث عن أكثر من 24 دولة عربيَّة و1500 عامًا تقريبًا من الممارسة اللغويَّة، وهو أمر لا يتوفَّر بالفعل في أي عاميَّة عربيَّة. بجانب كون الجهاز المفاهيمي والأدبي العربي مُشكَّلًا بالأساس بالفصحى، مع وجود مفردات واسعة ليست بالضرورة أغنى من العاميَّات اليوميَّة لكنها حصيلة إضافيَّة لها. هذا بالطبع مع الانفتاح الكامل للممارسات العاميَّة في الأدب، والفكر، والفلسفة، إلخ... والتلاقح معها، فهي بالتأكيد لها بلاغتها أيضًا.

(شكر وعرفانٍ لمختلف أشكال المساعدة في تتمة المقدمة إلى: أحمد يماني، آلاء الغالي، معاوية عبد المجيد، نائل الطوخي، هكتور فهمي)




أهم جروبات علي تليجرام
باحثون
هنا سور الازبكية
غواص في بحر الكتب
قناة مصر الثقافية و الفنية

I

بما أنّني لا أجد أحدًا قبلي قد تعامل بأي صورة مع نظريّة بلاغة بالعاميّة، وبما أنّه يمكننا بوضوح رؤية أن مثل هذه البلاغة ضروريّة للجميع -لأنه ليس فقط الرجال، بل النساء والأطفال أيضًا يسعون لحوزها، بقدر ما تسمح الطبيعة- سأحاول، مُلهَمًا من ‹الكلمة› الآتية من الأعالي، أن أقول شيئًا مفيدًا عن لغة الأشخاص الذين يتكلمون اللسان العامي، آملًا بذلك إلى إنارة، بعض الشيء، فَهم أولئك الذين يسيرون في الشوارع مثل العميان، ظانّين أبدًا أن ما يتقدمهم وراؤهم. مع ذلك، في ضُلوعي بهذا الأمر، لن أجلب ماء تفكيري فحسب إلى مثل هذا الكأس الضخم، بل سأضيف إليه مكونات فعّالة أكثر، مأخوذة أو مُستخلَصة من مكانٍ آخرِ، حتى أتمكّن من تحضير أحلى شراب مُمكِن.

لكن بما أنّه مطلوب من أي معالجة نظريّة ألا تترُك أساسها مُضمرًا، بل تعلنه صراحةً، حتى يكون واضحًا ما يتناوله نقاشها، أقول، مسارعًا للتعامل مع المسألة، بأنّي أسمّي بـ «اللغة العاميّة» ما يكتسبه الأطفال ممّن حولهم عندما يبدؤون في تمييز الأصوات لأول مرة، أو لأضع الأمر بشكل أكثر إيجازًا؛ أعلنُ أن اللغة العاميّة هي تلك التي نتعلمها دون أي توجيه رسمي، من خلال محاكاة مُربياتنا. يوجد أيضًا نوعٌ آخر من اللغة، أنأى عنّا، أطلق عليه الرومان «آجرُّوميّة»(2). الإغريق وبعض الشعوب الأخرى -لكن ليس كلهم- لديهم أيضًا هذا النوع الثانوي من اللغة. غير أن قلّة هم الذين يحققون الطلاقة الكاملة فيها، لأنه لا يمكن اكتساب معرفة قواعدها ونظرياتها إلا من خلال التفاني في مسار طويل من الدَرس.

من بين هذين النوعين من اللغة، العاميّة هي الأكثر نُبلًا؛ أولًا: لأنها كانت اللغة التي استخدمها الجنس البشري في الأصل. ثانيًا: لأن العالم كله يستخدمها، وإن كان بنطق مُختلف واستعمَال كلمات مختلفة. وثالثًا: لأنها طبيعيّة إلينا، بينما الأخرى، في المقابل، مُصطنعَة. وهذا النوع الأكثر نُبلًا من اللغة هو ما أنتوي مناقشته.

II

هذه، في الحقيقة، هي لغتنا الأساسيَّة. لا أقول، مع ذلك، «نا» لأنه هناك، أو يمكن أن يكون هناك، أي نوع آخر من اللغة غير لغة البشر؛ لأنه، من بين جميع المخلوقات الموجودة، مُنح البشَر فحسب قُدرة الكلام، لأن ذلك كان ضروريًا لهم فقط. لم يكن من الضروري أن تكون الملائكة أو الحيوانات الأدنى قادرة على الكلام، كانت هذه القُدرة، بالأحرى، لتبدَّد عليهم، والطبيعة تكره، بالطبع، فعل أي شيء زائد عن اللزوم(3).

إذا أردنا، الآن، أن نحدِّد بدقة ما هي نيتنا حين نتكلم، فمن الواضح أنها ليست سوى أن نشرح للآخرين المفاهيم التي تشكَّلت في أذهاننا. لذا، بما أن الملائكة تمتلك كفاءة ذهنيَّة حاضرة ولا يمكن وصفها من أجل إيصال مفاهيمها المجيدة -هذه الكفاءة التي من خلالها إما أن يجعلوا أنفسهم، في أنفسهم، معروفين لبعضهم تمامًا، أو ينعكسون، على الأقل، عبر تلك المرآة المتألقة التي تحتفظ بصورة لهم جميعًا في امتلاء جمَالهم وحَمِيَّتهم- فيبدو أنهم لا يحتاجون إلى إشارات لتمثيل الكلام. وإذا تم الاعتراض بأن بعض الملائكة قد سقطوا من السماء، فيمكن تقديم إجابة ذات شقين. أولًا: حين نناقش الأشياء الضرورية لحياة مُنظَّمة بشكل صحيح، يجب أن نترك الملائكة الساقطين جانبًا، لأنهم اختاروا، بانحرافهم، عدم انتظار رعاية الله. ثانيًا: والأكثر حُجَّة، أن هذه الشياطين تحتاج فقط إلى معرفة طبيعة ودرجة حالة سقوط أي واحد من عِدَادِهم من أجل إظهار فسادهم لبعضهم. وهذا ما يعرفونه بالفعل، لأنهم كانوا يعرفون بعضهم قبل خَرَابهم.

أما بالنسبة للحيوانات الأدنى، فلم يكن من الضروري منحها قُدرة الكلام، لأنها تسترشد بغرائزها الطبيعيَّة فحسب. ذلك لأن جميع الحيوانات التي تنتمي إلى نفس النوع، تتطابق من حيث الفِعل والشعور، وبالتالي يمكنهم معرفة أفعال ومشاعر الآخرين من خلال معرفة تلك الخاصة بهم. على الجانب الآخر، لم يكن الكلام غير ضروري فحسب بين الكائنات مُختلِفة النوع، بل سيكون ضارًا، لأنه لم يكن ليوجد تبادل ودِّي بينهم.

وإذا تم الاعتراض بأن الحيّة قد خاطبت المرأة الأولى، أو أن الحمار فعل الشيء نفسه مع بلعام(4)، وأنهما فعلا هذا بالكلام، أجاوب بأن ملاكًا (في الحالة اللاحقة) والشيطان (في السابقة) قاما بهذا عبر التلاعب بالأعضاء الصوتيّة للحيوانات المعنيّة، بحيث خرج صوت يماثل الكلام الحقيقي؛ لكن بالنسبة إلى الحمار، لم يكن هذا أكثر من نهيقٍ، للحيّة، فحيح فحسب. علاوة على ذلك، إذا وجد أي شخص حجّة مُناقضة فيما يقوله أوفيد، في الكتاب الخامس من «التحولات»، حول طيور العَقْعَق المتكلّمة، أجاوب بأن هذا يقال بشكل مجازي ويعني شيئًا آخر. وإذا قيل إن طيور العَقْعَق والطيور الأخرى تتحدث بالفعل حتى يومنا هذا، أجيب بأن الأمر ليس كذلك؛ لأن فعلهم ليس كلامًا، بل هو محاكاة للصوت الإنساني- أو ربما يحاولون تقليدنا في كوننا نُحدِث صخبًا، ولكن ليس في كوننا نتكلّم. بالتالي، لو قال شخص «عَقْعَق» بصوت عالٍ ورد عليه الطائر بكلمة «عَقْعَق»، فسيكون هذا فقط استنساخًا أو محاكاةً للصوت الصادر عن الشخص الذي نطق الكلمة أولًا.

ولذا فمن الواضح أن قُدرة الكلام أُعطيت للبشر فحسب، لكنني سأحاول الآن بإيجاز أن أتحرّى لماذا كان ينبغي أن يكون هذا ضروريًا لهم.

III

بما أن البشر، إذًا، لا يُحرِّكون بغريزتهم الطبيعيَّة بل بالعقل، وبما أن هذا العقل يتخذ أشكالًا متنوعة في الأفراد، وفقًا لقدرتهم على التمييز أو الحكم أو الاختيار إلى الحد الذي يبدو فيه أن الجميع تقريبًا يتمتعون بوجود نوع فريد بهم، أعتقد أنه لا يمكننا أبدًا فهم أفعال أو مشاعر الآخرين بالرجوع إلى أفعالنا، كما تستطيع الحيوانات الأدنى. ولم يُعط لنا أن ندخل إلى أذهان بعضنا عن طريق التأمل الروحي، كما تفعل الملائكة، لأن الروح البشرية تنوء بثِقَل وكثافة الجسد الفاني.

لذا كان من الضروري أن يكون للجنس البشري إشارة ما مبنيَّة على العقل والإدراك، حتى يتمكن أعضاؤه من إيصال مفاهيمهم فيما بينهم. ونظرًا إلى أن هذه الإشارة احتاجت إلى تلقي محتواها من العقل وإعادته إليه، كان يجب أن تكون عقلانيَّة؛ لكن، بما أنَّه لا يمكن نقل أي شيء من ذهن عقلاني إلى آخر إلا بوسائل قابلة للإدراك بالحواس، فكان لا بد أيضًا من أن تُبنى على الإدراك. لأنَّه لو كانت محض عقلانيَّة، فلن تتمكن من القيام برحلتها؛ لو كانت محض محسوسة، فلن يمكنها استخراج أي شيء من العقل أو إيصال أي شيء إليه.

هذه الإشارة، إذًا، هي الأساس النبيل الذي أناقشه؛ لأنها محسوسة، من حيث إنها صوت، ومع ذلك عقلانيَّة أيضًا، من حيث إن هذا الصوت، وفقًا للعُرف، يؤخذ بصفته يعني شيئًا.

IV

هكذا، فقد أُعطيت قدرة الكلام للبشر فحسب، كما يتضح مما قيل أعلاه. أعتقدُ أنه يتوجب عليَّ الآن اكتشاف أي كائن بشري مُنح هذه القدرة لأول مرة، وماذا قاله أولًا، وإلى مَن، وأين ومتى، وبأي لغة تم هذا التلفُّظ الأوليّ أيضًا.

وفقًا لما جاء في بداية سِفر التكوين، حيث يصف الكتابُ المقدس أصل العالم، نجد أن امرأة قد تكلمت قبل أي أحد آخر، عندما جاوبت حواء، الأكثر تجرؤًا، مُدَاهنات إبليس بهذا: «من ثَمَر شجر الجنة نأكل، وأما ثَمَر الشجرة التي في وسط الجنة فقال الله: لا تأكلا منه ولا تمساه لئلا تموتا». لكن على الرغم من أننا نجد في الكتاب المقدس أن امرأة قد تكلمت أولًا؛ فما زلتُ أعتقد أنه من المعقول أكثر أن رجلًا قد فعل هذا، وقد يبدو غير مُرجَّح أن فعلًا في غاية التمييز للجنس البشري من الممكن أن تقوم به امرأة وليس رجلًا. لذا من المعقول أن نعتقد أن قدرة الكلام قد أُعطيت لآدم أولاً، من قِبَل الذي خلقه للتو.

أما فيما يتعلق بأول ما نُطِق بصوت المتكلِّم الأول، فسيتراءى بسهولة لأي شخص في رجاحة عقله، وليس لديَّ شك في أنه كان اسم الله، أو «إيل»(5)، في هيئة سؤال أو إجابة. من العبث الواضح، وإهانة للعقل، الاعتقاد بأن أي شيء قد سمّاه إنسان قبل الله، بينما هو قد جُعِل إنسانًا بواسطته ولأجله. وإذا بدأ كلام كل واحد منا بـ «ويل!»(6) منذ الكارثة التي حلَّت بالجنس البشري، فمن المعقول أن من كان موجودًا قبلها قد استهلّ بصيحة فرح؛ وبما أنه لا يوجد فرح خارج الله، بل كل فرح في الله، وبما أن الله ذاته هو الفرح ذاته؛ فإن هذا يعني أن أول إنسان تكلم لا بد أن قال أولًا وقبل كل شيء: «الله».

من هذا يبزغ سؤال: إذا تكلم أول إنسان في هيئة إجابة، كما قلتُ أعلاه، هل هذا الجواب موجّه إلى الله؟ لأنه إذا كان الأمر كذلك، فمعناه أن الله قد تكلَّم بالفعل، والذي سيبدو أنه يثير اعتراضًا على الحُجّة المُقدمّة أعلاه(7). بَيدَ أنني أرد على هذا بأن آدم ربما يكون قد أجاب بالفعل عن سؤال من الله، لكن لا يُتطلَّب، بناءً على

هذا، أن الله قد تكلَّم باستخدام ما نسميه لُغَة. لأنَّه مَنْ يشك في أن كل ما هو موجود يخضع لإشارة من الله، الذي بواسطته، بالفعل، كل الأشياء تُخلَق وتُحفَظ، وفي النهاية، تُبقى في نظام؟ لذا، لو من الممكن تحريك الهواء، بأمر من الطبيعة الصغرى التي هي خادمة الله وخلقه، إلى تحولات عميقة بحيث تضرب الصواعق، ويومض البرق، وتغضب المياه، ويسقط الثلج، ويطير البَرَد، أفلا يمكن أيضًا، بأمر الله، أن يتحرك ليصنع صوت الكلمات، إذا ميَّزهم هو، الذي صنع تمايزات أعظم بكثير؟ لِمَ لا؟

وعليه، أعتقد أن هذه الإجابة وافية لهذا السؤال وغيره من الأسئلة.

مُعتقدًا، إذًا، ليس بدون أسس معقولة مُستمدة من أعلى وأسفل معًا(8)، أن الإنسان الأول وجّه كلامه الأول إلى الله ذاته- أقول، بشكل معقول بنفس الدرجة، إن هذا المتكلِّم الأول تكلَّم في الحال بالفعل، فور أن نُفِخَت فيه قُدرة الله الخلَّاقة. لأننا نؤمن بأنه أكثر إنسانيّة للإنسان أن يُدرَك عن أن يُدرِك، طالما أنه، أو أنها، يُدرَك ويُدرِك كإنسان. لذا لو كان خالقنا، مصدر الكمال ومحبه، قد أكمل سَلَفنا الأول من خلال غرس كل كمالٍ فيه، فأجد من المعقول ألا يشرع هذا المخلوق الأكثر نُبلًا في الإدراك قبل أن يُدرَك.

بَيْدَ أنه لو اعترض شخص ما على هذا، قائلًا إنه لا توجد حاجة له للكلام، لأنه كان الإنسان الوحيد الموجود، والله يعرف كل أسرارنا دون أن نضعها في كلمات (بالفعل، قبل أن نعرفها نحن)، أجاوب بكل التوقير الذي يجب أن نشعر به عند التعبير عن رأي حول إرادة الله الأبديّة، بأنه حتى لو عَرَفَ الله (أو بالأحرى عَرَفَ مُسبقًا، وهو الشيء عينه فيما يَخص الله)، مفهوم المتكلم الأول دون معرفة ما يكون عليه الكلام، فإنه، مع ذلك، سيكون راغبًا في أن يتكلَّم آدم، حتى يُمجِّد من قدَّم بمحض إرادته عطيّة عظيمة كهذه عبر توظيفها. وعلينا، بالمثل، أن نؤمن بأن حقيقة أننا نبتهج بالنشاط المُنظَّم لملكاتنا هي علامة على الألوهيّة فينا.

ومن هذا يمكننا أن نَستَنتج بثقة المكان الذي نُطِق فيه الكلام الأول: لأني قد بيَّنت بوضوح أنه إذا نُفخ روح الله في الإنسان خارج الجنة، فإنه خارج الجنّة قد تكلَّم؛ لو في الحقيقة بالداخل، فإن مكان الكلام الأول كان في الجنَّة نفسها(9).

VI

بما أن الشؤون الإنسانيّة تُجرى الآن بلُغاتٍ مُختلفة عديدة، بحيث لا يُفهَم الكثير من الناس مِن قِبَل الآخرين حين يستخدمون الكلمات بصورةٍ أفضل عمّا لو لم يستَخدِمُوها، تعيَّن علينا مُطاردة اللغة التي يُعتقَد أنها أُستخدِمَت من قِبَل الرجل الذي لم يكن لديه أمٌّ شرب من لبنها قط، الرجل الذي لم يرَ طفولة ولا نضوج قط.

كما في أمور عدّة أُخرى، فـ «بيترامالا»(10) في هذا الشأن مدينةٌ عظيمة بالفعل، بيتُ القِسط الأكبر من أبناء آدم. لأن أي أحد من شِدّة التضليل أنْ يَظُن مكان مَولِده هو البقعة الأكثر هناءً تحت الشمس، سيعتقد أن لغته الخاصة - أي لغته الأم - فُضلى بين كل الأخريات أيضًا؛ نتيجة لذلك، سيعتقد أن لُغته كانت أيضًا لُغة آدم. بَيدَ أن العالم كلَّه وطنٌ لي مِثل البَحر للسمكة -رغم أنّي شربتُ مِن «آرنو» قبل أن أسنَّن، وأُحبُّ «فلورنسا» كثيرًا جدًّا إلى حد أنّي أُعاني النفي ظُلمًا بسبب كوني أحببتُها- وسأزِنُ حُكمي بالمنطِق أكثر من العاطفة. وبالرغم من أنّه لا يوجد مكانٌ على الأرض أكثر من «فلورنسا» موافقًا لمُتعتي (أو بالأحرى لإشباع رغبتي)؛ فأنا حين أقلِّب صفحات أسفَار الشُعراء والكُتّابِ الآخرين، الذين عَبرَهُم وُصِفَ العالمَ ككلٍ وفي أجزائه المُقوِّمة، وحينَ أتأملُ بداخلي مواقعَ الأماكن المُختلفة في العالم، وعلاقتهم بالقُطبَين والدائرة عند خَط الاستوَاء- أقتنعُ، وأقرُّ بوضوح، أن هناك مناطق ومُدنًا عدّة أكثر نُبلًا وهناءً من «توسكانا» و«فلورنسا»؛ حيث وُلِدتُ وتَوطّنتُ، وأممًا وشعوبًا عديدة يتحدّثون لُغةً أكثر أناقة وعمليّة من الإيطاليين.

بالعودة، من ثَم، لموضوعي، أقولُ إن شكلًا ما من اللُّغة خلَقَه الله مع الروح الأولى؛ أقولُ «شكلًا بالإحالة إلى كلٍّ من الكلِمات المُستخدمة للأشياء، وإنشَاء الكلمات، وترتيب الإنشَاء؛ وكان سيُوَاصَل استخدام هذا الشكل من اللُّغة من قِبَل جميع المُتكلِّمين، لو أنّه لم يُهشَّم من سَقطة الخيلاء البشري، كما سَيُبيَّن بالأسفل.

بهذا الشكل من اللُّغة تكلّم آدمُ؛ بهذا الشكل من اللغة تكلَّم جميع نَسلِه حتّى بِنَاء بُرجِ بَابِل (الذي فُسّر بـ «بُرج البَلْبَلَة»)؛ هذا هو شكلِ اللُّغة المَوروث من قِبَل أبناء «عِبر»، الذين دُعوا عِبرَانيين لهذا السبب. بَقِيَ فقط لهؤلاء بَعد البَلْبَلَة، كَي لا يتحدّث

مُخلِّصنَا، الذي كان سينحدِر منهم (بمقدَار ما كان إنسانًا)، لُغة البَلْبَلة، بل النغمَة.

إذن، كانت اللُّغة العِبريّة هي اللغة التي صاغتها شِفاه المُتكلم الأوّل(11).

VII

واأسفاه، كم يُخجلَني الآن تذكُّر خَزَيان الجنس البَشريّ! لكن بما أنّه لا يُمكنَني إحراز تقدُم دون المُرور بهذا الطريق، برغم أن حُمرَةً تَكسُو وجنَتِي ورُوحي تَجفُل، سأهُمُّ بفعل ذلك.

آه أيتُها الطبيعة البشريَّة، تميلين دومًا تِجَاه الخطيئة! مُتورطة في الشَّر مُنذ البدء، ولا تُغيِّرين أبدًا سُبُلَكِ! ألَمْ يكن كافِيًا لتقويمِكِ أن عليكِ العَيش في منفَى من مسَرَّات وطنكِ، منفيَّة من النورِ بسبب انتهاكِك الأوَّل؟ ألَمْ يكن كافيًا أن كل شيء كان لكِ هلَك في طوفان، بسبب الشهوة والقسوة التي تشمل جِنسَك كلَّه، إلا عائلة وحيدة بقيَت، وأن مخلوقات الأرض والسماء كان عليها أن تدفع ثمن الأخطاء التي ارتكَبْتِها؟ كان ينبغي، بالفعل، أن يكون كافيًا. لكن، كما اعتدنا القول في صورة مَثَل: ‹ليس قبل المرَّة الثالثة ستفتَطي› [الثالثة تصيب]؛ وأنتِ، أيتُها الإنسانيَّة التَّعِسَة، اختَرتِ أن تَعتَلي فَرَسًا حَرُونًا. وهكذا، أيُّها القارئ، فالجنس البشري، إمَّا ناسيًا وإما مُحتقرًا العقوبات السابقة، ومُبعدًا عينَيه عن الكدَمَات التي بقيت؛ استحَق الضَّرب للمرَّة الثالثة، بوضع ثِقته في كبريائِه الأحمق.

ضلَّت الإنسانيّة غير القابلة للصَّلاح، إذًا، من قِبَل العملاق «نَمرود»(12)، ظانة في قلبها أنها تتخطَّى مهارة، ليس فقط الطبيعة، بل مصدر طبيعتها نفسها، الذي هو الله؛ وشرَعَت في بِنَاء بُرجٍ في «شِنعار»، الذي سُمِّي بعد ذلك «بَابِل» (الذِي هو ‹بَلْبَلَة›). تمنَّى البشرُ بهذه الوسيلة التسلُّق إلى الجنَّةِ، عازمين في حُمقِهم لا أن يتساووا مع خالقهم؛ بل أن يتخطُّوه. آه يا رحمة مملكة الجنَّة التي لا حَدَّ لها! أيُّ أبٍ آخر كان ليتحمَّل كلَّ هذه الإهانات من ابنِه؟ مع ذلك، همَّ، لا بسوط عدو بل بعصا أبٍ معتادٍ على إنزال العِقَاب، ليؤدِّب ذُريَّته المتمردة بدَرسٍ مقدَّسٍ مثلما هو جدير بالتذكُّر.

تعاون الجنس البشري بأكمله تقريبًا فِي عمل الشَّر هذا. البعضُ أعطَى الأوامر، البعضُ رسَم التصَاميم؛ البعضُ بَنَى الحوائط، البعضُ قَاسُوهُم بمَطَامِير، البعضُ دَهَنُوا المَلَاط علِيهم بالمَوالِجِ؛ البعضُ كان مُنكبًا على تكسير الحجارة، والبعضُ انكبَّ على حَملِهم من البحر، وانكبَّ البعض الآخر على حملهم من اليابسة؛ ومجموعاتٌ

أخرى أيضًا اشتركَتْ في أنشطة أخرى- حتى أصابتهُم جميعهم ضربة هائلة من السماء. قبلها، تكلموا جميعًا نفس اللغة الواحدة وهم يقومون بمهامهم؛ لكن، الآن، أُجبِرُوا على ترك أعمالهم، وألا يعودوا أبدًا إلى نفس الشُغل، لأنهم قد انقسموا إلى جماعات تتكلَّم لُغات مختلفة. فقط بين أولئك الذين قاموا بنشاطٍ معين بَقِيت لُغتهم غير متغيِّرة؛ هكذا، على سبيل المِثال، كانت هنالك واحدة لكل المعماريين، واحدة لكل حاملي الحجارة، واحِدة لكل كاسري الحجارة، وهلم جرًّا لكل العمليات المختلفة. بعدد أنواعِ الأعمالِ المُتضمَّنة في المشروعِ، كان هناك لغات تشظَّى بها الجنس البشري؛ وكلما زادت المهارة المطلوبةُ لنوعِ العمل، زادت بدائيَّة وبَرْبَريَّة اللغة التي تحدَّثوا بها الآن.

لكن بقيَ اللسان المقدَّس لأولئك الذين لم يَنضمُّوا للمشروعِ ولا مدَحوه، بل ازدروه تمامًا وسخروا من غباء البنَّائين. كانت هذه الأقليَّة المتواضعة -متواضعة العدد فقط على ما أُعتقد- عائلة سام ابن نُوح الثالث، الذي انحدَر منه شعب إسرائيل، الذين استخدموا هذه اللغةَ الأقدَم حتى زمن تشتُّتِهم.

VIII

تقودني بَلبَلة اللغات المذكورة أعلاه، ليس على أسس تافهة، إلى الرأي بأن البشر قد تناثروا أولًا عبر العالم كله، في كل رقعة مُعتدلة المناخ ومنطقة صالحة السكن، حتى وصولوا إلى أبعد أركانها. وبما أن الجذر الأساسي الذي نما منه الجنس البشري قد غُرِس في الشرق، ومن هناك انتشر نمونا، عبر العديد من الفروع وفي كل الاتجاهات، ووصل أخيرًا إلى أبعد حدود الغرب، فربما حينها أنعشَت أنهار أوروبا كلها، أو على الأقل بعضها، لأول مرّة- حلوق كائنات عقلانيّة. ولكن، سواء كانوا قد وصلوا حينها لأول مرة، أو ولدوا في أوروبا ويعودون الآن إلى هناك، فقد جلب هؤلاء الأشخاص معهم لغة ثلاثيّة. ومن بين أولئك الذين جلبوها، وجد البعض طريقهم إلى جنوب أوروبا والبعض الآخر إلى الشمال؛ ومجموعة ثالثة، نسمّيها الآن «يونانيين»، استقر جزءٌ منهم في أوروبا وجزء آخر في آسيا(13).

لاحقًا، تطوّرت من هذه اللغة الثلاثيّة (التي تم تلقّيها في تلك البَلبَلة الانتقاميّة)، عاميّات مختلفة، كما سأوضح أدناه. لأن في تلك المنطقة بأكملها التي تمتد من مصَب نهر الدانوب (أو مستنقعات مِيوتَايد) إلى شواطئ إنجلترا الأقصى غربًا، والتي تحدّدها حدود الإيطاليين والفرنسيين، وبالمحيط، سادت لغةٌ واحدةٌ فقط، بالرغم من تقسيمها، لاحقًا، إلى العديد من العاميّات من قِبَل السِلافيين والهنجاريين والتوتونيين والساكسونيين والإنجليز والعديد من الأمم الأخرى. علامة واحدة فقط على أصلهم المشترك تبقّت فيهم جميعهم تقريبًا، وهي أن جميع الأمم تقريبًا المذكورة أعلاه، عندما يردون بالإيجاب، يقولون iò [نعم]. بدءًا من أبعد نقطة وصلت إليها هذه العاميّة (أي من حدود المجريين باتجاه الشرق)، احتلّت أخرى كل ما تبقى ممّا سُمّي، من هناك فصاعدًا، أوروبا؛ وتمتد حتى ما بعد ذلك.

كل بقيّة أوروبا التي لم يهيمن عليها هاتان العاميتان سيطرت عليها ثالثة، على الرغم من أن هذه نفسها، في الوقت الحاضر، تبدو مقسّمة إلى ثلاثة: لأن البعض الآن يقول «oc»، والبعض «oïl»، والبعض «sí»، عندما يردون بالإيجاب؛ وهؤلاء هم الهِسبانيون(14) والفرنسيون والإيطاليون. مع ذلك، فإن العلامة على أن عاميّات

هذه الشعوب الثلاثة مُشتقَّة من نفس اللغة الواحدة واضحة للعيان؛ إذ يمكن رؤيتها وهي تستخدم نفس الكلمات للدلالة على أشياء كثيرة، مثل «الله»، «الجنَّة»، «الحُب»، «البَحر»، «الأرض»، «يكون»، «يعيش»، «يموت»، «يُحب»، وكل الأخريات تقريبًا. من بين هذه الشعوب، يعيش أولئك الذين يقولون «oc» في الجزء الغربي من جنوب أوروبا، بدءًا من حدود جنوة. بينما يعيش أولئك الذين يقولون «sí» إلى شرق تلك الحدود، حتى امتداد إيطاليا الذي يبدأ منه خليج البحر الأدرياتيكي، وفي صِقلية. لكن أولئك الذين يقولون «oïl» يعيشون تقريبًا إلى شمال هؤلاء الآخرين، لأنهم من الشرق لديهم الألمان، ومن الغرب والشمال يطوِّقهم البحر الإنجليزي وجبال أراغون، ومن الجنوب يحاصرهم شعب بروفانس ومنحدرات جبال الأبينيني.



IX

يجب أن أشرع الآن في المخاطرة بكل ذكاء أملكه، لأنني أنوي استعلام أمور لا يمكن أن تدعمني فيها أي سلطة؛ أي عمليّة التغيير التي أصبحت بها لغة واحدة لغات كثيرة. وبما أن السفر عبر طرق أكثر ألفة أسرع وآمن، فسوف أنطلق عبر طريق لغتنا فقط، تاركًا الأخريات جانبًا؛ لأن ما يمكن رؤيته سببًا في حالة واحدة يمكن افتراض أنه المُسبِّب في أخريات.

اللغة التي سأتناولها، إذًا، تتكون من ثلاثة أجزاء، كما قلت أعلاه: فالبعض يقول «oc»، والبعض يقول «sí»، والبعض الآخر، بالفعل، يقول «oïl». والحقيقة التي يجب إثباتها أولًا أن هذه اللغة كانت ذات يوم موحّدة، في وقت البَلْبَلَة الأوليّة، واضحة، لأن الأجزاء الثلاثة تتفق على الكثير من الكلمات، كما يُظهِر أساتذة البلاغة والتعلُّم. يُنكِر هذا الاتفاق البَلْبَلَة نفسها التي رُشِقَت من السماء وقت بِنَاء بَابِل. يتفق الكتّاب المتعلّمون في العاميّات الثلاث، إذًا، على العديد من الكلمات، وخاصة على كلمة «حُب». كذلك جيروت دي بورنيل(15):

«لو شعرت أني عاشق أصيل ومقبول

هاوجّه فعلًا اتهامات ضد الحب»

ملك نَبرة(16):

«من الحب الحقيقي بتيجي المعرفة والخير».

المُعلِم جويدو جوينيتزيلّي(17):

«ما خَلَقتش الطبيعة الحب قبل القلب الرقيق

ولا القلب الرقيق قبل الحب».

لكن الآن علينا تحرّي لِمَ انقسمت أولًا اللغة الأصليّة إلى ثلاثة، ولِمَ يُظهر كلٌّ من الأشكال الثلاثة المختلفة تنويعات خاصة به، بحيث يختلف كلام الجانب الأيمن

من إيطاليا، على سبيل المثال، عن كلام الجانب الأيسر (لأن أهل بادوا يتكلمون بطريقة وأهل بيزا بطريقة أخرى). علينا أيضًا أن نسأل لِمَ لا يزال الأشخاص الذين يعيشون عن قرب مختلفين في كلامهم (مثل الميلانيين والفيرونيين، أو الرومان والفلورنسيين)؛ ولِمَ ينطبق الأمر نفسه على الأشخاص الذين ينتمون في الأصل إلى نفس القبيلة (مثل قبيلة نابولي وجيتا، أو رافينا وفاينزا)؛ وما هو لافت أكثر، لِمَ ينطبق هذا على الأشخاص الذين يعيشون في نفس المدينة (مثل بولونيَّي بورجو سان فيليس وسترادا ماجيوري). سوف يتضح أن كل هذه الاختلافات وأنواع الكلام تنشأ للسبب نفسه.

لذا، أقول إنَّه لا يوجد أثر يتجاوز علَّته بقدر ما هو أثر، لأنه لا شيء يمكن أن يُحدِث ما ليس هو نفسه. وبما أن لغتنا كلها (باستثناء تلك التي خلقها الله مع الإنسان الأول)، إذًا، قد جُمِعَت بطريقة عشوائيَّة، في أعقاب البَلْبَلة العظيمة التي لم تجلب سوى نسيان أي لغة كانت موجودة من قبل، وبما أن البشر حيوانات غير مستقرَّة ومتغيِّرة إلى حد كبير، فلا يمكن للغتنا أن تكون ثابتة أو مُتسقة مع نفسها؛ ولكن، ككل شيء آخر يخصُّنا (مثل الأخلاق والعادات)، يجب أن تختلف باختلاف مسافات المكان والزمان. ولا أعتقد أن هذا المبدأ يمكن الشك فيه حتى عندما أطبقه على «الزمن» مثلما فعلت للتو؛ بل يجب تبنيه بقناعة. لأننا إذا تفحَّصنا أعمال الإنسانيَّة الأخرى بدقة، يمكننا أن نرى أننا نختلف عن السكان القدماء في مدينتنا نحن أكثر بكثير من معاصرينا الذين يعيشون بعيدًا. لهذا، إذًا، أتجرَّأ على إعلان أنه إذا قام مواطنو باقيا القدامى من القبر؛ فإنهم سيتحدثون لغة متمايزة ومختلفة عن لغة الباقيين اليوم. ولا ينبغي أن يبدو ما قلته للتو أكثر غرابة من أن نرى شابًا قد نما لمرحلة البلوغ ونحن لم نشهد نموَّه. لأنه عندما تحدث الأشياء رُوَيدًا رُوَيدًا، فإننا نادرًا ما نُسجِّل تقدُّمها؛ وكلما طال الوقت الذي يستغرقه اكتشاف التغيُّرات في شيء ما، اعتبرنا ذلك الشيء أكثر استقرارًا. دعونا لا نتفاجأ، إذًا، بأن في رأي البشر الذين لا يختلفون كثيرًا عن البهائم، يبدو من الوجاهة أن هناك مدينة ما قد أدارت شؤونها دومًا بلغة غير متغيِّرة، لأن التغيُّرات في حديث المدينة لا يمكن إلا أن تقع تدريجيًّا، وعلى مدى طويل من الزمن؛ وحياة الإنسان، بطبيعتها، قصيرة جدًّا. فإذا كان كلام

شعب معين، إذًا، يتغيّر مع مرور الزمان، كما قلت، ولا يمكن أن يبقى ثابتًا بأي حال من الأحوال، فلا بد أن كلام الأشخاص الذين يعيشون بعيدًا ومنعزلين عن بعضهم يختلف أيضًا في نواحٍ عدّة، تمامًا كما تختلف سلوكياتهم وعاداتهم، التي لا تحفظها الطبيعة أو الاجتماع، ولكنها تنشأ من تفضيلات الناس وقربهم الجغرافي.

هذه هي النقطة التي بدأ منها مخترعو فن النحو؛ لأن آجرُّوميّتهم ليست أقل من هوية معينة ثابتة للغة في أزمنة وأماكن مختلفة. ولأن قواعدها قد صيغت بالتوافق المشترك للعديد من الشعوب، فإنها لا يمكن أن تخضع لإرادة فردية؛ وكنتيجة، لا يمكن أن تتغيّر. لذا، فإن أولئك الذين ابتكروا هذه اللغة فعلوا ذلك خشية أن نصبح، من خلال تغيُّرات في اللغة تعتمد على الحكم الاعتباطي للأفراد، إما غير قادرين، أو في أحسن الأحوال، قادرين جزئيًا فقط، على الدخول في تواصل مع أفعال القدماء وكتاباتهم المرجعيّة، أو أولئك الذين اختلاف موقعهم يجعلهم مختلفين عنّا.

X

كما قلتُ أعلاه، توجد لغتنا الآن بشكل ثلاثي؛ مع ذلك، عندما يتعلّق الأمر بتقييم الأجزاء المكوِّنة لها على أساس الأنواع الثلاثة من الأصوات التي طوَّروها، أجد نفسي مترددًا باستحياء في وضع أي منها على الميزان، ولا أجرؤ على تفضيل أي منها على أي آخر على سبيل المقارنة، إلا إذا كان هذا لأن أولئك الذين ابتكروا قواعد الآجرُّوميَّة من المعروف أنهم قد اختاروا كلمة «sic» كحال توكيد: ويبدو أن هذه الواقعة تمنح أفضليَّة معينة للإيطاليين، الذين يقولون «sí».

يُمكن لكل جزء من الأجزاء الثلاثة أن يستدعي دليلًا مُعتبرًا لصالحه بالفعل. هكذا، تُبرهِن لغة «oïl» من جانبها على واقعة أن كل ما يُروى أو يُخترَع في النثر العامي ينتمي إليها، بسبب السهولة الأكبر والمتعة المميزة لأسلوبها العامي: مثل مُصنفات من الكتاب المقدَّس وتواريخ طروادة وروما، وحكايات الملك آرثر الجميلة، والعديد من الأعمال التاريخيَّة والعقيديَّة الأخرى. يجادل الجزء الثاني، لغة «oc»، لصالحه بأن كتَّاب العاميَّة البليغين قاموا أولًا بتأليف القصائد بهذه اللغة الأكثر حلاوة وكمالًا: من ضمنهم بيير دالفيرنه(18) وأساتذة قدامى آخرون. أخيرًا، يُعلِن الجزء الثالث، الذي يخص الإيطاليين، نفسه متفوقًا لأنه يتمتَّع بامتياز مُزدَوج: أولًا: لأن أولئك الذين كتبوا شِعرًا عاميًا بشكل أكثر عذوبة ومهارة، مثل شينو دا بيستويا(19) وصديقه(20)، كانوا خلَّانه وخَدَمه المخلصين؛ وثانيًا: لأنهم يبدون على اتصال وثيق بـ «الآجرُّوميَّة» التي يشترك فيها الجميع، وهذه حُجة لها ثِقَل مُعتبَر لأولئك الذين ينظرون إلى الأمر بشكل عقلاني.

سأحجِم، على أيَّة حال، عن إصدار حكم على هذه المسألة، وبإعادة المناقشة إلى العاميَّة الإيطاليَّة، سأحاول وصف الأشكال المختلفة التي طورَتها، والمقارنة بينها. بادئ ذي بدء، إذًا، أشير أن إيطاليا مُقسَّمة إلى جانبين؛ أيسر وأيمن. إذا سأل أي شخص أين يُرسَم الخط الفاصل، أجيب بإيجاز أنه نطاق جبال الأبينيني؛ لأنه كما تُنقل مياه مزراب الأمطار العليا إلى الأرض، وهي تتقاطر عبر الأنابيب على الجانبين؛ فإن هذه أيضًا تروي البلد بأكملها من خلال قنوات طويلة، على جانب والآخر، حتى

الشاطئين المتقابلين. كل هذا موصوف في كتاب لوكان الثاني. طست التقطير على الجانب الأيمن هو البحر التيراني، بينما الجانب الأيسر يقطر في الأدرياتيكي. مناطق الجانب الأيمن هي بوليا (وإن لم تكن كلها)، روما، الدوقية، توسكانا، وماركات جنوة؛ أما تلك الموجودة على اليسار فهي الجزء الآخر من بوليا، وماركات أنينا، ورومانيا، ولومبارديا، وماركات تريفيزو، والبندقيَّة. بالنسبة إلى فريوليا‌ند إستريا، فلا يمكن أن تنتمي إلا إلى الجانب الأيسر من إيطاليا، بينما من الواضح أن الجُزُر في التيراني -صِقلية وسردينيا- تنتمي إلى الجانب الأيمن، أو على الأقل تُرفَق به. تختلف لغة السكان على كلا الجانبين، وكذلك في المناطق المرتبطة بهما. هكذا تختلف لغة الصقليين عن لغة البولينيين، ولغة البولينيين عن لغة الرومان، ولغة الرومان عن لغة أهل سبوليتو، ولغتهم عن لغة التوسكانيين، ولغة التوسكانيين عن لغة الجنويين، والجنويون عن السردينيين؛ وبالمثل، تختلف لغة الكالابريين عن لغة أهل أنيونا، ولغتهم عن لغة أهل رومانيا، ولغة أهل رومانيا عن لغة اللومبارديين، ولغة اللومبارديين عن لغة أهل تريفيزو والبندقيَّة، ولغتهما عن أهل أكويليا، ولغتهم عن الإستريين. وأعتقد أنه لن يختلف معي أي إيطالي في هذا الشأن.

نرى، إذًا، أن إيطاليا وحدها تقدِّم تشكيلة من أربعة عشر عاميَّة مختلفة على الأقل. تختلف كل هذه العاميات أيضًا داخليًا، بحيث تتمايز توسكانيَّة سيينا عن تلك في آريتسو، أو لغة لومبارديَّة فيرارا عن تلك في بياتشينزا؛ علاوة على ذلك، يمكننا اكتشاف بعض الفروق حتى داخل مدينة واحدة، كما اقترِح أعلاه، في الفصل السابق. لهذا السبب، إذا أردنا حساب عدد تنوعات العاميَّة الإيطاليَّة الرئيسيَّة والثانويَّة والفرعيَّة، فسنجد أنه حتى في هذه الزاوية الصغيرة من العالم، فإن العدَّ لن يأخذنا إلى ألف نوع مختلف من الكلام فحسب، بل أبعد كثيرًا من هذا الرقم.

XI

من بين خليط التنوعات العديدة في الكلام الإيطالي، فلنطارد أكثر عاميّة احترامًا ولمعانًا توجد في إيطاليا؛ وكي يكون لدينا طريقًا مُمهّدًا لمطاردتنا، فلنبدأ بإزالة الشجيرات والعلائق المتشابكة من الغابة.

تبعًا لذلك، بما أن الرومان يعتقدون أنهم يجب أن يتلقوا دائمًا معاملة تفضيليّة، فسوف أبدأ عمل التقليم أو الاقتلاع هذا، كما يصحُّ، بهم؛ وأفعل هذا بإعلان أنه لا ينبغي أخذهم بالاعتبار في أي عمل تعليمي حول الاستخدام الفعّال للعاميّة. لأن ما يتكلم به الرومان ليس عاميّة بقدر ما هو رطانة حقيرة، وهي أبشع اللغات المستخدمة في إيطاليا؛ ولا ينبغي أن يكون هذا مفاجئًا، فهم يتميزون أيضًا بين جميع الإيطاليين بقبح سلوكهم ومظهرهم الخارجي. يقولون أشياء مثل: «بتجول إيه يا حضْرِت؟».

بعد هؤلاء، فلنقلِّم سكان ماركات أنكونا، الذين يقولون: «خليك كيف مانتا»، ومعهم نطرد خارجًا أهل سبوليتو. وينبغي ألا أغفل ذكر أن عددًا من القصائد قد أُلف للسخرية من هذه الشعوب الثلاثة؛ لقد رأيت واحدة منهن، منظومة وفق القواعد تمامًا، كتبها رجل فلورنسي يُدعى كاسترا. وهي تبدأ على النحو التالي:

«قابلت واحدة من فيرمو قرب كاسيولي

شَطحِت بخفة بعيد في استعجال كبير».

بعد هؤلاء، فلنقتلع أهل ميلانو وأهل بيرجامو وجيرانهم؛ وأذكر أن أحدهم قد كتب أيضًا أغنية ساخرة عنهم:

«وقت ساعة صلاة الغروب، دا كان في شهر أكتوبر».

بعد هؤلاء، فلنمرر عبر غربالنا أهل أكويليا وإستريا، الذين يتجشؤون: «إيش ناوي؟» بتنغيم وحشي. وبجانب لغتهم، أرفض جميع اللغات التي يتكلّم بها سكان الجبال والريف، مثل أولئك الذين يعيشون في كاسينتينو وفراتا، والذين تتباين

لُكنتهم المنطوقة دائمًا مع لُكنة سكان المدن.

أما بالنسبة للسَردينيين، الذين ليسوا إيطاليين ولكن يمكن إرفاقهم بهم في سبيل غرضنا، فيجب عليهم الخروج، لأنهم وحدهم يبدون مفتقرين إلى عاميَّة خاصة بهم، وعوضًا عن هذا يقلدون الآجرُّوميَّة كما تفعل القردة مع البشر: لأنهم يقولون «بيتي» و«سيدي».

XII

كوننا على هذ النحو قد ذرَرنا الهشيم، قدر استطاعتنا، من بين عاميّات إيطاليا، فلنقارن تلك التي بقيت في الغربال مع بعضها، ونختار بسرعة هذه التي تحظى بالشرف الأعظم وتمنحه.

دعونا أولًا نوجّه انتباهنا إلى لغة صِقلية، حيث يبدو أن العاميّة الصِقلية تحظى باحترام أكبر من أي واحدة أخرى، لأن جميع الشِعر الذي كتبه الإيطاليون يسمى «صقليًا»، ولأننا نجد بالفعل أن العديد من أهالي تلك الجزيرة المتعلمين قد كتبوا شِعرًا جادًا، كما، على سبيل المثال، في أناشيد

«رغم أن المائِه بتهرب من النار»(21)

و

«الحب اللي قادني فترة طويلة».(22)

لكن هذه الشهرة التي تمتعت بها الجزيرة التريناكريّة(23)، إذا نظرنا بعناية إلى النهاية التي تؤدي إليها، ستبدو أنها لا تزال باقية فقط كتقريع لأمراء إيطاليا، المنتفخين للغاية بالفخر لدرجة أنهم يعيشون بطريقة مبتذلة، لا بطولية. إن البطلين اللامعين، الإمبراطور فريدريك(24) وابنه القدير مانفريد، عرفا بالفعل كيف يكشفان عن النُبل والنزاهة اللذين كانا في قلوبهما؛ وعاشا بطريقة تليق بالرجال، محتقرين الحياة البهيميّة، بقدر ما سمحت الظروف. لهذا السبب، سعى جميع الذين كانوا نبلاء القلب وأغنياء النِعَم إلى وصل أنفسهم بعظمة هاذين الأميرين الجديرين، بحيث ظهر في أيامهما كل ما تقدّم من الأفراد الأكثر موهبة في إيطاليا، لأول مرة في بلاط هذين الملكين العظيمين. وبما أن صِقلية كانت مقر العرش الإمبراطوري، فقد حدث أن كل ما كتبه أسلافنا بالعاميّة كان يسمى «صِقليّ». ولا يزال هذا المصطلح مُستخدمًا حتى يومنا هذا، ولن تتمكن الأجيال القادمة من فعل أي شيء لتغييره(25).

يا أحمق، يا أحمق! ما الضجيج الحادث الآن من بوق فريدريك الأخير، أو أجراس تشارلز الثاني، أو أبواق الماركيزين القويين جيوفاني وآتزو، أو مزامير أمراء الحرب الآخرين؟ فقط: «هلمُّوا يا جزارين! هلمُّوا يا خونة! هلمُّوا يا عبيد الجشع!».

لكن من الأحرى أن أعود إلى موضوعي بدلًا من إضاعة الكلمات هكذا. أقول إنه لو كنا نعني بالعاميَّة الصِقلية ما يتكلَّم به سكّان الجزيرة العاديون- ويجب أن يكونوا بوضوح معيار المقارنة لدينا -فإن هذا أبعد ما يكون عن أن يستحق شرف تصدُّر القائمة، لأنه لا يمكن نُطقها بدون مَط معين، كما في هذه الحالة:

«خرجني من النار ديَّات، يبقا كتَّر خيرك».(26)

أما إذا كنا نعني ما يخرج من أفواه مواطنين صِقلية الروَّاد -والتي يمكن العثور على أمثلة لها في الأناشيد المقتبسة أعلاه- فإنه لا يمكن تمييزه بأيَّة حال عن أكثر أنواع العاميَّة جدارة بالثناء، كما سأبين أدناه.

يستخدم أهل بوليا، كي أواصل، العديد من الهمجيات الغليظة، سواء عبر فظاظتهم الأصلية أو قربهم من جيرانهم (الرومان وأهل الماركات): «أبغي الواد يبكي».

لكن بالرغم من أن سكان بوليا يتكلمون عمومًا بطريقة وضيعة، فإن بعضًا من الأبرز بينهم تمكّنوا من امتلاك أسلوب أكثر تهذيبًا، بتضمين كلمات أكثر لباقة في أشعارهم. سيكون هذا واضحًا لأي شخص يفحص أعمالهم، مثل:

«يا هانم وذّي أقول لك»(27)

و

«أروح مبسوط جدًّا في سبيل الحب الحقيقي».(28)

لذلك، إذا أخذنا في الاعتبار ما قيل أعلاه، سيبدو مما لا يمكن دحضه أنَّه لا اللغة الصِقلية ولا لغة بوليا يمكن أن تكونا أجمل العاميَّات الإيطاليَّة، لأنَّه، كما بيَّنت، فضَّل الأهالي الأكثر بلاغة في المنطقتين ألَّا يستخدموهما.

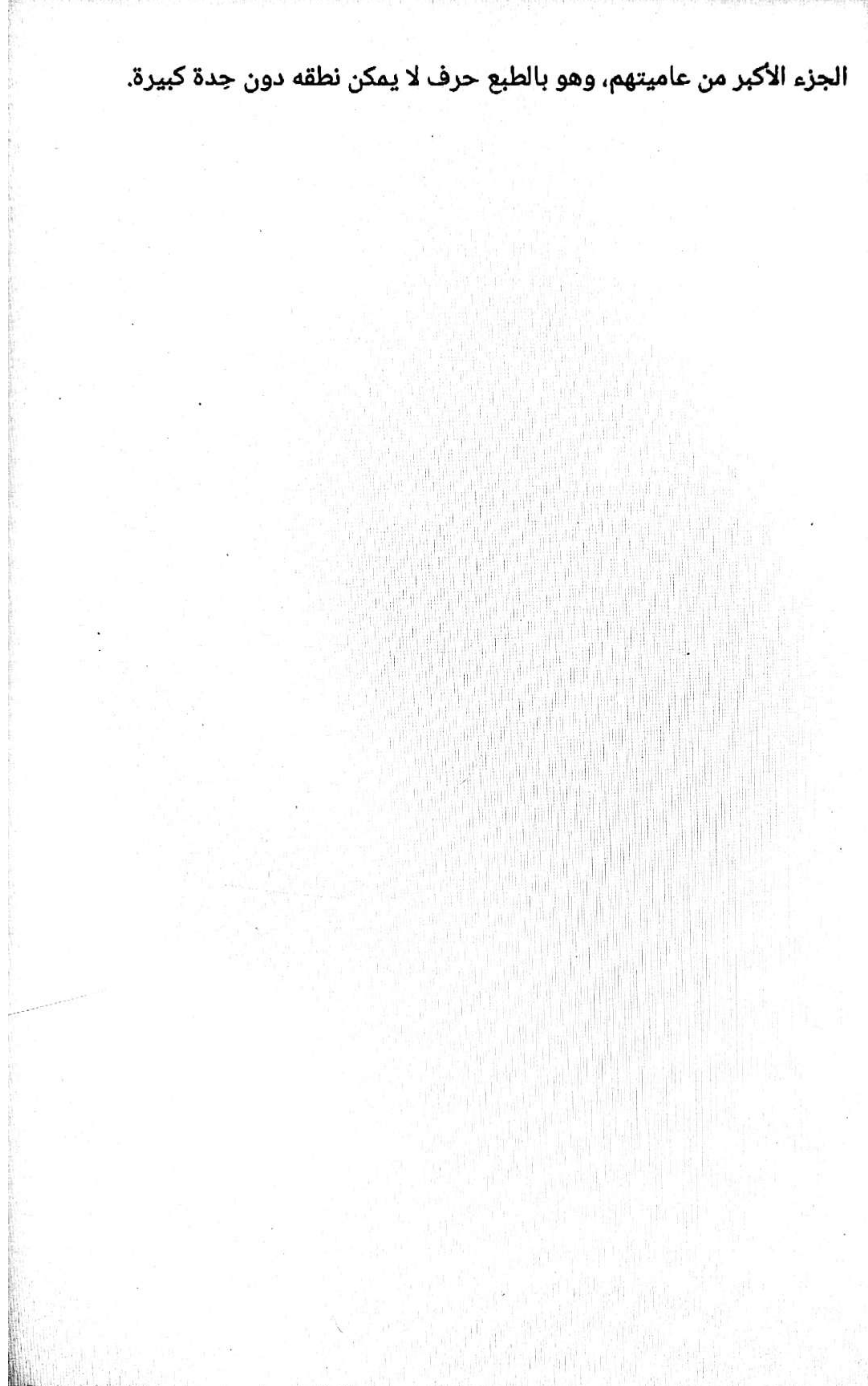
XIII

بعد هذا، نأتي إلى التوسكانيين، الذين فقدوا صوابهم نتيجة انحراف ما عندهم، فبدا أنهم يدّعون شرف امتلاك العاميّة اللامعة. وليس عامة الناس وحدهم من يفقدون رؤوسهم بهذه الطريقة، لأننا نجد أن عددًا من الرجال المشهورين اعتقدوا ذلك بالقذر نفسه: مثل جويتوني دي آرتزو، الذي لم يستهدف حتى عاميّة تناسب البلاط قط، أو بوناجيونتا دا لوكا، أو جالو البيزا، أو مينو موكاتو من سيينا، أو برونيتُّو الفلورنسي، الذين لو أتيحت لنا فرصة دراسة شعرهم كله عن كثَب هنا، لوجدنا أنه لا يصلح لبلاط بل لمجلس مدينة على الأكثر.

الآن، بما أن التوسكانيين هم أشهر ضحايا هذا التسمُّم العقلي، فيبدو من المناسب والمفيد معًا فحص عاميّات مدن توسكانا واحدة تلو الأخرى، وبالتالي فتئ فقاعة كبريائهم. عندما يتكلّم الفلورنسيون، يقولون أشياء مثل: «خلينا ناكل، أدام مافيش شيء تاني نعمله». البيزان: «الشغل في فلورنسا مِشي عال لبيزا». أهل لوكا: «أقسم بالله مدينة لوكا مزهزهة على الآخر». السيينية: «يارتني سيبت سيينا من غير راجعة! العمل إيه دلوكتي؟» أهل أريتسو: «بدّك تروح حتة بعينها؟». ليس لدي نية للتعامل مع بيروجيا، أو أورفيتو، أو فيتربو، أو سيتا دي كاستيلو، بسبب قرابة سكانها مع الرومان وأهل سبوليتو. ومع ذلك، بالرغم من انغماس جميع التوسكانيين تقريبًا في رطانتهم البذيئة، فأظن أن هناك قِلَّة قد أدركوا تميُّز العاميّة: من بينهم جويدو، ولابو، وشخص آخر(29)، كلهم من فلورنسا، وشينو دا بيستويا، الذي أضعه هنا في المؤخرة بشكل غير مُستحَق، منقولًا لاعتبار بعيد عن عدم الاستحقاق. لذا، لو درسنا اللغات المستخدمة في توسكانا، ولو فكرنا في نوع الأفراد المتميزين الذين تجنبوا استخدام لغاتهم الخاصة، فلن يوجد شك أن العاميّة التي نسعى إليها هي شيء آخر غير الذي يمكن لأهل توسكانا امتلاكه.

إذا كان هناك من يعتقد أن ما قلته للتو عن التوسكانيين لا يمكن تطبيقه على الجنويين، فليفكر فقط في أنه لو فقد أهل جنوة، عبر النسيان، استخدام الحرف z، فسيتعيّن عليهم إما الصمت إلى الأبد أو اختراع لغة جديدة لأنفسهم. لأن z يشكّل

الجزء الأكبر من عاميتهم، وهو بالطبع حرف لا يمكن نطقه دون حِدة كبيرة.



XIV

فلنعبر الآن أكتاف جبال الأبينيني الموزّقة، ونواصل مطاردتنا، بالطريقة المعتادة، على الجانب الأيسر من إيطاليا، بدءًا من الشرق.

أول لقاء لنا، بالتالي، مع لغة رومانيا، والتي أقول عنها إنه يوجد في هذا الجزء من إيطاليا عاميّتان تتعارضان بشكل مباشر مع بعضهما بسبب بعض السمات المتناقضة. إحداها أنثويّة جدًّا، بسبب نعومة مفرداتها ونطقها، لدرجة أن الرجل الذي يتكلّمها، حتى لو بطريقة رجوليّة مناسبة، ينتهي به الأمر إلى ظنّه امرأة. يتكلّم الجميع هكذا في رومانيا، وخاصة أهل فورلي، الذين تبدو مدينتهم، على الرغم من قربها من حافة المنطقة، هي النقطة المحورية للإقليم كله: يقولون «يا لهوي، أيوا!» عندما يرغبون قول «نعم»، ولإغواء شخص ما يقولون «عيني» و«قلبي». وقد سمعتُ أن بعضهم يفارق كلامه الأصلي في شِعره؛ ومن بين هؤلاء توماسو وأوجولينو بوتشيولا، وكلاهما من فاينزا. وهناك أيضًا عاميّة أخرى، كما قلت، مُشعِرة وشعثاء في مفرداتها ولُكنتها، إلى درجة أنها بسبب غلظتها الوحشيّة لا تدمر أنوثة أي امرأة تتحدثها فحسب، بل ستجعلك أيها القارئ تظنها رجلًا. هذا هو كلام كل من يقول «إذا بَسّي»، مثل مواطني بريشيا وفيرونا وفيتشنزا؛ ويتكلّم البادوانيون أيضًا بهذه الطريقة، عندما يختصرون بقسوة كل النعوت التي تنتهي بـ«توس» والأسماء بـ«تاس»، قائلين «ميركو» [مُتاجِر] و«بونتيه» [خَير]. إلى جانب هؤلاء سأذكر أهل تريفيزو، الذين، مثل أهل بريشيا وجيرانهم، يختصرون كلماتهم من خلال نطق الحرف u الساكن كـ f، حيث يقولون «نوف» لـ «نوڤي» [تسعة] و«ڤيف» لـ «ڤيڤو» [حَي]. وهو ما استنكره كذروة الهمجيّة.

ولا يمكن اعتبار أهل البندقيّة مُستحقين لهذا الشرف بالنسبة العاميّة التي نبحث عنها؛ وإذا انخدع أحد منهم بالخطأ، ورغب في الافتخار بكلامه، فليتذكر لو قال أبدًا:

«قسمًا بجروح الرب، أنت مش جي».(30)

من بين كل هذه الأقوام سمعت شخصًا واحدًا فقط حاول التحرُّر من لغته الأم

وطمح إلى عاميّة تليق بالبلاط، وكان هو ألدوبراندينو بادوفانو(31).

لذا، على كل العاميّات التي قدّمت نفسها أمام محكمة هذا الفصل، أعلن الحكم التالي: ليست لغة رومانيا، ولا مقابلتها الموصوفة أعلاه، ولا البندقيّة هي العاميّة اللامعة التي نسعى إليها.

XV

سأحاول الآن أن أختم سريعًا مطاردتنا عبر ما تبقى من الغابة الإيطاليّة.

أقول إذن، ربما ليسوا مخطِئين أولئك الذين يزعمون أن البولونيين يتحدثون لغة أجمل من معظم الأخريات، خاصة وأنهم يأخذون سمات كثيرة في كلامهم من الأقوام الذين يعيشون حولهم، في إيمولا وفيرارا ومودينا. أعتقد أن الجميع يفعل هذا مع جيرانه، كما يتضح من حالة سورديلُّو(32) من مانتوا، على حدود كريمونا وبريشيا وفيرونا: هذا الرجل ذو البلاغة غير العادية تخلّى عن لغة مدينته الأصلية ليس فقط عند كتابة الشعر ولكن في كل مناسبة أخرى. هكذا، فإن مواطني بولونيا المذكورين أعلاه يأخذون نعومة ولَدونة من مواطني إيمولا، ومن أهل فيرارا ومودينا، على الناحية الأخرى، فظاظة معينة معروفة عن اللومبارديين (الذين تُرِكت لهم، كما أعتقد، بعد اختلاط السكان الأصليين للمنطقة مع اللونجوبارديين الغزاة). ولهذا لا نجد أحدًا من فيرارا، أو مودينا، أو ريجيو قد كتب شعرًا؛ لأنهم اعتادوا على فظاظتهم الأصليّة، فلم يتمكنوا من الاقتراب من العاميّة الشعريّة الرفيعة دون أن يكشفوا عن افتقارهم إلى التطوُّر. ونفس الشيء يجب أيضًا التفكير به، وبقناعة أكبر، في أهل بارما، الذين يقولون «مونتو» عندما يقصدون «مولتو» [جدًا].

لو كان البولونيون يأخذون من كل الجوانب، إذًا، كما قلت، فيبدو من المعقول اقتراح أن بإمكان لغتهم، التي لُطِفَت من خلال مُركَّب الأضداد المذكور أعلاه، تحقيق درجة من الأناقة جديرة بالثناء؛ وهذا في رأيي صحيح بلا شك. لذا، لو طُرحت لغتهم باعتبارها أكثر العاميّات إثارة للإعجاب على أساس المقارنة بين جميع اللغات المستخدمة بالفعل في مدن إيطاليا المختلفة، فسوف أوافق على ذلك تمامًا؛ لكن لو اقترِح أنه ينبغي إعطاء العاميّة البولونيّة مكانة الصدارة بشكل مُطلَق، فعندئذٍ، مخالفًا، يجب أن أسجّل معارضتي القاطعة. لأنها ليست ما يمكن أن ندعوه لغة «بلاطيّة» أو «لامعة»؛ لو كانت كذلك، لما توقف شعراء بولونيا مثل العظيم جويدو جوينيتزيلّي، أو جويدو جيزليري، أو فابروتسو، أو أونيستو، أو كثيرون غيرهم عن استخدامها. وهؤلاء كانوا رجال علم بارزين، ويفهمون تمامًا طبيعة العاميّة. كتب

جويدو العظيم:

«يا هانم الحب الحقيقي اللي بكنهولك».

جويدو جيزليري:

«هانم، القلب المخلص».

فابروتسو:

«تجوالي البعيد».

أونيستو:

«ما بقتش متوقع مساعدتك يا حبي».

كل هذه الكلمات مختلفة جدًّا عمًّا ستسمعه في قلب بولونيا.

أما بقية المدن الواقعة في أقصى أطراف إيطاليا، فلا أظن أحدًا يمكن أن يملك شكوكًا عنها- وإذا كان لديه، فلن أضيع أي تفسير عليه. إذن، لم يبق الكثير مما يمكن قوله عن موضوعنا الحالي. ولهذا، ومن أجل مسح ما تبقى بسرعة (لأني متلهف إلى إنزال غربالي)، أقول إن ترينتو وتورينو، في رأيي، بالإضافة إلى ألساندريا، يقعون في غاية القرب من حدود إيطاليا لدرجة أنهم لا يمكن أن يتكلموا بلغة نقيَّة. لذا، فحتى لو كانوا يمتلكون أجمل العاميَّات -التي يمتلكونها مُروِّعة- فإنني سأنكر أن كلامهم إيطالي حقًّا، بسبب تلوثه بكلمات الآخرين. لذا، أستخلص أنه إذا كنا نطارد شكلًا لامعًا من الإيطاليَّة، فلن نجد فريستنا في أي من هذه المدن.

XVI

الآن بعد أن قمنا بالمطاردة عبر الغابات والمراعي في جميع أنحاء إيطاليا دون أن نجد الفهد الذي نتتبعه، دعونا نجري تحريًا أكثر تفكُّرًا بأمل العثور عليه، بحيث يمكننا أخيرًا، من خلال الممارسة الدؤوبة للمَكر، أن نوقع في فخنا هذا المخلوق الذي تُركت رائحته في كل مكان، ولكن لا يمكن رؤيته في أي منها.

وفقًا لذلك، أحمل معداتي مرّة أخرى للمطاردة، وأوضِّح بأنه في أي نوع من الأشياء يجب أن يكون هناك مثال واحد يمكن مقارنة كل الأخريات به، ووزنها مقابله، وقياسها عليه.(33) هكذا في الجَبر تُقاس جميع الأرقام بالمقارنة مع الرقم واحد، وتعتبر أكبر أو أصغر وفقًا لبُعدها أو قُربها النسبي من هذا الرقم. بالمثل مع الألوان، فتقاس كلها على الأبيض، ويُنظر إليها على أنها أسطع أو أغمق عندما تقترب أو تبتعد عن هذا اللون. وأنا أرى أن ما يمكن أن يقال عن الأشياء التي لها كميّة ونوعيّة ينطبق أيضًا على أي مَحمُول مهما كان، وحتى على المواد: باختصار، يمكن قياس كل شيء، بقدر ما ينتمي إلى جنس، بالمقارنة مع أبسط مُفرَد يوجَد في هذا الجنس. لذا، عند التعامل مع الأفعال البشرية، بقدر ما يمكن نسبها لأصناف مختلفة، يجب أن نكون قادرين على تحديد معيار يمكن قياسها أيضًا عليه. الآن، بقدر ما نتصرف كبشر ببساطة، فإننا نمتلك القدرة على التصرُّف «فضيلة»، إذا فهمنا هذا بالمعنى العام، ووفقًا لهذا نحكم على الناس بأنهم جيدون أو سيِّئون. بقدر ما نتصرف كبشر مواطنين، فلدينا القانون الذي يمكننا من خلال معاييره وصف مواطن بأنه جيد أو سيِّئ؛ بقدر ما نتصرف كبشر إيطاليين، هناك بعض السمات البسيطة جدًا للأخلاق والمظهر والكلام، التي يمكن من خلالها وزن تصرفات شعب إيطاليا وقياسها. لكن أنبل الأعمال التي يقوم بها الإيطاليون لا تخص مدينة إيطاليّة واحدة؛ بل هي مشتركة بينها جميعًا، ويمكننا الآن أن نضع ضمنها استخدام العاميّة التي كنّا نُطاردها أعلاه، التي تركت رائحتها في كل مدينة ولكنها لم تتخذ موطنًا في أيّ منها. ربما تكون رائحتها أقوى في مدينة من أخرى، كما أن أبسط الجواهر وهو الله، موجود في الإنسان بشكل أوضح من الحيوان، وفي الحيوان أوضح من النبات،

وفي النبات أوضح من المعادن، وفي المعادن أوضح من العنصر الأساسي، وفي النار أوضح من في الأرض؛ أو كما أن أبسط كمية: الواحد، يوجد في الأعداد الفرديّة بشكل أوضح من الزوجيّة؛ أو كما أن أبسط لون: الأبيض، يلمع في الأصفر بشكل أكثر جلاءً منه في الأخضر.

إذن، فقد وجدنا ما كنا نسعى إليه: يمكننا تعريف العاميّة اللامعة، والجِبريّة، والبلاطيّة، والعَدليّة في إيطاليا بأنها تلك التي تنتمي إلى كل مدينة إيطاليّة ولكنها تبدو غير منتميّة إلى أي منها، والتي يمكن قياس عاميات كل مدن إيطاليا، ووزنها ومقارنتها، بها.

XVII

الآن، على أيّة حال، أصبح من الضروري شرح لِمَ ما وجدناه ينبغي أن يُمنَح نعوت «اللامع»، و«الجِبري»، و«البلاطي»، و«العَدلي»؛ وبذلك سأكشف بوضوح أكبر عن ماهية الظاهرة في حد ذاتها.

إذن، سأشرح أولًا ما أعنيه حين استخدم مصطلح «اللامع»، ولِمَ يُطبَّق على العاميّة. الآن عندما ندعو شيئًا ما «لامعًا»، فإننا نعني أنه يشع نورًا أو يعكس النور الذي يتلقاه من مكان آخر: ونحن ندعو الرجال «لامعين» بهذا المعنى، إما لأنهم مستنيرون بالقوة، فيسطعون بالعدل والخير على الآخرين، أو لأنهم تعلموا بشكل ممتاز، فيعلِّمون بشكل أكثر امتيازًا، مثل سينيكا أو نوما بومبيليوس(34). وهذه العاميّة التي أتكلَّم عنها متساميّة في التعلُّم والقوة، وقادرة على رفعة أولئك الذين يستخدمونها في الشَّرَف والمجد.

إن سِموها في التعلُّم واضح عندما نراها تظهر، رائعة جدًّا، واضحة جدًّا، مثاليّة جدًّا ومتحضرة جدًّا، من بين الكثير جدًّا من الكلمات القبيحة التي يستخدمها الإيطاليون، والكثير جدًّا من الإنشاءات الملتويّة، والتكوينات المَعيبة، والمنطوقات الهمجيّة كما يرينا شينو دا بيستويا وصديقه في أناشيدهم.

كونها معظَّمة القوة بيِّن. وأي قوة أعظم من تلك التي يمكن أن تذيب قلوب البشر، فتجعل غير الراغبين راغبين والراغبين غير راغبين، كما فعلت وما تزال تفعل؟

كونها رفيعة الشرف جلّي بوضوح. ألا تتجاوز شهرة أتباعها شهرة أي ملك أو ماركيز أو كونت أو أمير حرب؟ ليست هناك حاجة لإثبات هذا. وأنا بنفسي عرفتُ كم يزيد مجد أولئك الذين يخدمونها، أنا الذي، من أجل عذوبة هذا المجد، مررتُ بتجربة المنفى من قبل.

لكل هذه الأسباب، يصحُّ لنا أن ندعو هذه العاميّة «لامعة».

XVIII

كما أننا لسنا بلا مبرر إذا قمنا بتزيين هذه العاميّة اللامعة بنعتنا الثاني، بدعوتها «حِبريَّة». لأنه كما يطيع هيكل الباب كله مُفصَّلته، بحيث في أي اتجاه تتحرك المفصلة، يتحرك الباب معها، سواء فتح نحو الداخل أو الخارج، هكذا يتجه كل قطيع اللغات المُتحدَّثة في مدن إيطاليا في هذه الناحية أو تلك، ويتحرَّك أو يقف ساكنًا، بناءً على أمر هذه العاميّة، التي تظهر بالتالي نفسها بصفتها الرأس الحقيقي لعائلتهم. ألا تجتث الشجيرات الشوكيّة التي تنمو في الغابة الإيطالية يوميًا؟ ألا تصنع تطعيمات جديدة أو تنقل شتلات يوميًا؟ فماذا يفعل بستانيونها أيضًا، إذا لم يقتلعوا أو يزرعوا، كما قلتُ سابقًا؟ لهذا السبب اكتسبت حقها الكامل في التحلّي بمثل هذا النعت النبيل.

من ناحية أخرى، فإن سبب دعوه هذه العاميّة «بلاطيّة»، هو أنه لو كان لدينا نحن الإيطاليين بلاط ملكي، فستتخذ من قصر البلاط موطنًا لها. لأنَّه إذا كان البلاط هو الموطن المشترك للمملكة كلها، والحاكم المُشرِّف لكل جزء منها، فمن المناسب لكل ما هو مُشترَك بين الجميع ولا يملكه أحد، أن يتردَّد على البلاط ويعيش هناك؛ وبالفعل لن يوجد مسكن آخر يستحق مثل هذا المُقيم. وهذا يبدو صحيحًا بالتأكيد بالنسبة للعاميّة التي أتكلم عنها. لهذا يتحدث دائمًا أولئك الذين يترددون على أي بلاط ملكي بالعاميّة اللامعة؛ لهذا أيضًا تتجوّل عاميتنا اللامعة مثل شخص غريب بلا مأوى، وتجد الضيافة في بيوت أكثر تواضعًا لأنه ليس لدينا بلاط.

من الصواب أن ندعو هذه العاميّة «عَدليَّة»، لأن جوهر العَدليَّة ليس أكثر من تقديم تقييم متوازن لكل ما يجب التعامل معه؛ ولأن المقاييس التي يتم على أساسها إجراء هذا التقييم لا توجد عادةً إلا في المحاكم الأعلى سلطة، فإن كل ما يكون متوازنًا بشكل جيد في أفعالنا يدعى «عَدلي». لذا، بما أن هذه العاميّة قد قُيِّمت أمام المحكمة الأكثر جدارة في إيطاليا، فإنها تستحق أن تدعى «عَدليَّة».

بيد أنه يبدو متناقضًا القول بأنها قد قُيِّمت أمام المحكمة الأكثر جدارة في إيطاليا، حيث إنه ليس لدينا مثل هذه المحكمة. الجواب عن هذا بسيط. لأنه على

الرغم من صحة عدم وجود مثل هذه المحكمة في إيطاليا -بمعنى مؤسسة واحدة، مثل محكمة مَلِك ألمانيا(35)- فالعناصر المكوّنة لها ليست مُفتقرَة. وكما أن عناصر المحكمة الألمانيّة مُتحدة تحت ملك واحد، كذلك فإن عناصر المحكمة الإيطاليّة قد جُمعَت معًا بنور العقل الكريم. لذا، لن يكون من الصحيح القول إن الإيطاليين يفتقرون إلى محكمة تمامًا، رغم أننا نفتقر إلى مَلِك، لأننا نملك واحدة، لكن مكوناتها الماديّة مُتناثِرة.

XIX

إذن، يمكننا الآن القول إن هذه العاميّة، التي أظهرنا أنها لامعة، وجِبريّة، وبلاطيّة، وعَدليّة، هي العاميّة التي تُدعى إيطاليّة. فكما يمكن تعيين عاميّة واحدة على أنها تنتمي إلى كريمونا، كذلك يمكن تعيين عاميّة أخرى منتمية إلى لومباردي؛ وكما يمكن تعيين واحدة تنتمي إلى لومباردي، كذلك يمكن تعيين أخرى منتمية إلى الجانب الأيسر كله من إيطاليا؛ وكما يمكن تعيين كل هذه الأشياء بهذه الطريقة، كذلك يمكن تعيين ما ينتمي إلى إيطاليا ككل. وكما أن الأولى تدعى كريمونيّة، والثانية لومبارديّة، والثالثة نصف إيطاليّة، فإن هذه الأخيرة، التي تنتمي إلى إيطاليا كلها، تدعى العاميّة الإيطاليّة. هذه هي اللغة التي يستخدمها المؤلفون اللامعون الذين كتبوا الشعر العامي في إيطاليا، سواء أتوا من صِقلية، أو بوليا، أو توسكانا، أو رومانيا، أو لومباردي، أو أي من جزر الماركات.

وبما أن نيتي، كما وعدت في بداية هذا العمل، هي تعليم نظريّة الاستخدام الفعّال للعاميّة، فقد بدأت بهذا الشكل منها، باعتباره الأكثر جدارة؛ وسأواصل، في الكتب التالية(36)، مناقشة الأسئلة التالية: من الذين أعتقدُ أنهم يستحقون استخدام هذه اللغة، ولأي غرض، وبأي طريقة، وأين، ومتى، وما هو الجمهور الذي ينبغي أن يخاطبوه. وبعد توضيح كل هذا، سأحاول إلقاء بعض الضوء على مسألة العاميّات الأقل أهمية، نازلًا خطوة بخطوة حتى أصل إلى اللغة التي تنتمي إلى عائلة واحدة.

الكتاب الثّاني

I

مرّة أخرى، ألجأُ إلى موارد عقلي سريع الحركة، أمسكُ مرّة أخرى بالقلم المُستخدَم في جهودي المثمرة، وأعلنُ قبل كل شيء أن العاميّة الإيطاليّة اللامعة يمكن استخدامها بشكل مُناسب لكتابة النثر كما لكتابة الشّعر. لكن، لأن كُتاب النثر يتعلمون في أغلب الأحيان العاميّة من الشعراء، ولأن ما ورد في الشِعر يعتبر نموذجًا لأولئك الذين يكتبون النثر، وليس العكس ما يبدو أنه يمنح أولويّة مُعينة، فسوف أبسُط المبادئ أولًا، المبادئ التي بموجبها تُستخدَم العاميّة اللامعة في كتابة الشِعر، متّبعًا في ذلك ترتيب المعالجة الموضوع في نهاية الكتاب الأول.

إذًا؛ دعونا نتساءل أولًا: هل ينبغي على كل من يكتب الشِعر بالعاميّة أن يستخدمها في صورتها اللامعة؟ قد يبدو الأمر كذلك للمتحرِ السطحي، لأن أي شخص يكتب الشعر ينبغي أن يزخرف أبياته قدر الإمكان؛ ولذا، بما أنه لا يوجد شيء يوفر حِلية رائعة مثل العاميّة اللامعة، فيبدو أن أي كاتب شِعر ينبغي أن يستخدمها. فضلًا عن ذلك، فإن أي شيء على رأس نوعه، إذا خُلِطَ بما هو أدنى منه، لا يُنقِص من المادة الأقل شيئًا فحسب، بل في الواقع يُحسّنها؛ وبالتالي، مهما كانت الأبيات التي يكتبونها رديئة، إذا خلط الشعراء العاميّة اللامعة برداءتهم الخاصة، فإنهم لا يفعلون الشيء الصحيح فحسب؛ بل إنهم، فيما يبدو، مجبرون على القيام بذلك: فالأشخاص ذوو القدرة المحدودة أكثر احتياجًا إلى المساعدة من أولئك الأعظم مهارة. وهكذا يبدو من الواضح أن جميع الشعراء لديهم الحق في استخدام اللغة العاميّة اللامعة.

لكن هذا غير صحيح البتّة، لأنه لا ينبغي حتى لأفضل الشعراء أن يستخدموها في كل مناسبة، كما ستوضِّح المناقشة المستفيضة أدناه. في الواقع، تتطلّب العاميّة اللامعة أن يكون لدى من يستخدمها صِلة حقيقية بها، كما هو الحال مع عاداتنا ورموز السلطة الأخرى: هكذا تتطلّب العظمة أولئك القادرين على الأفعال العظيمة، وينادي الأرجوان(37) بالرجال النبلاء؛ وبنفس الطريقة، تحتاج العاميّة اللامعة إلى كُتّابٍ ذوي ذكاء ومعرفة مميزين، وتتأبّى على الآخرين كلهم، كما سيتضح أدناه. لأن كل ما يناسبنا هو كذلك لأننا ننتمي إلى جنس ما، أو نوع ما، أو لأننا ما

نحن عليه: وهذا صحيح، على سبيل المثال، فيما يتعلّق بامتلاكنا الإدراك الحسّي، أو الضحك(38)، أو ركوب الخيل. لكن العاميّة اللامعة لا تناسبنا لأننا ننتمي إلى جنس ما، وإلا فإنها ستناسب الحيوانات العجماء أيضًا؛ ولا لأننا ننتمي إلى نوع ما، وإلا ناسبت كل إنسان، وهو ما لا يمكن تصوُّره (لأنه لا يمكن لأحد أن يقترح أنها تليق بسكان الجبال الذين يناقشون شؤون البلاد)؛ إذن يجب أن تكون مناسبة لنا كأفراد. ولكن لا شيء يصلح للفرد إلا فيما يتمتع به من صفات خاصة، كما في حالات التجارة، أو ركوب الخيل، أو الحُكم. لذلك، إذا كانت درجات المُناسبة المختلفة تعكس الصفات، كما هو الحال في الأفراد الجديرين، بحيث يكون البعض جديرًا، والبعض أكثر جدارة، والبعض الأجدر، فمن الواضح أن الأشياء الجيدة تناسب الجديرين، وبشكل أفضل تناسب الأكثر جدارة، وبالشكل الأفضل تناسب الأجدر. وبما أن اللغة ليست سوى مركَبة لا غنى عنها لتفكيرنا، كما الخيل للفارس، وبما أن أفضل الخيول تناسب أفضل الفرسان، كما قلت؛ فإن أفضل لغة تناسب الأفضل تفكيرًا. لكن الأفضل تفكيرًا لا يمكن العثور عليه إلا حيث توجد المعرفة والذكاء أيضًا؛ لذا، تناسب اللغة الفُضلى فقط أولئك الذين يمتلكون الذكاء والمعرفة. وهكذا فهي لا تُلائِم جميع الناظمين؛ إذ إن معظمهم يكتبون أشعارهم دون علم أو ذكاء؛ ويترتب على ذلك أن أفضل أنواع العاميّة لا يلائمهم أيضًا. بناءً على هذا، إذا كانت العاميّة اللامعة لا تليق بالجميع، فلا يجوز للجميع استخدامها؛ إذ لا يجوز لأحد أن يفعل ما هو غير لائق.

وأما بالنسبة إلى ملاحظتي أنه ينبغي لأي شخص أن يزخرف أبياته بقدر استطاعته، فأنا أقر أن هذا صحيح؛ لكننا لا ندعو ثورًا جيِّد التزيين إذا أُلبس ليبدو حصانًا، أو خنزيرًا إذا ارتدى نِجادًا، بل نضحك من هيئتهما المشوَّهة، لأن الزينة الحقيقية تتمثل في إضافة شيء لائق. أما بالنسبة إلى نقطة أن المادة الأعلى المخلوطة بالأدنى تُحسّن الأدنى، فأقول إن هذا صحيح حين يُفقَد التمييز بين الاثنين، كما هو الحال حين يُمزَج الذهب بالفضة؛ لكن إذا بقي التمييز، فإن المادة الأدنى تفقد في الواقع قيمتها، كما هو الحال حين تُرى نساء جميلات بصحبة قبيحات. لذلك، فبما أن فِكر الشعراء مختلط بكلماتهم، ولكن يمكن دائمًا تمييزه عنهن، فحين لا يكون ذلك الفكر من الفئة الأجود فإنه لا يبدو من الأفضل خلطه

بأجود أنواع العاميّة، بل الأسوأ؛ كما تُدثّر امرأة قبيحة بذهبٍ أو حرير.

II

الآن بعدما أوضحت أنه ليس لكل الشعراء، بل أفضلهم فقط، استخدام العاميّة اللامعة، يُصبح من الضروري تحديد ما إذا كان يمكن استخدامها لمناقشة جميع الموضوعات أم لا؛ وإذا لم يكن، لإظهار بشكل مُنفصل الموضوعات الجديرة بها.

لتحقيق هذه الغاية، سيكون من الضروري أولًا تقرير ما الذي نعنيه عندما نقول إن شيئًا ما «جدير». الآن ندعو «جديرًا» ما يحوز الجدارة، كما ندعو «نبيلًا» ما يحوز النُبل؛ وإذا استطعنا، بعدما تعلّمنا إدراك الصفات المميزة، إدراك الشيء الذي تميّزه بقدر ما هو من نوعه، فهكذا بعد أن تعلمنا إدراك الجدارة، سنكون أيضًا قادرين على إدراك ما هو جدير. الجدارة، في الواقع، هي تأثير أو ذروة ما استحقه المرء؛ بحيث نقول إن شخصًا ما كان جديرًا بالخير، عندما يكون قد استحق الخير منّا، أو، لو كان العكس صحيحًا، استحق الشر. هكذا، فالجندي الصالح يحقّق جدارة النصر، أو الحاكم الصالح مملكته، كما يحقّق الكاذب جدارة الخزي أو السارق الموت. لكن بما أنه يمكن عقد المقارنات بين أولئك الذين استحقوا جيدًا (وأيضًا بين آخرين)، بحيث يستحق البعض بشكل جيد، والبعض بشكل أفضل، والبعض بالشكل الأفضل (أو البعض بشكل سيئ، البعض بشكل أسوأ، والبعض بالشكل الأسوأ)، وبما أنه لا يمكن عقد مُقارنات من هذا النوع إلا على أساس قمّة الأهليّة التي ندعوها الجدارة (كما قيل)، فمن الواضح أن درجات الجدارة، أعظم وأقل، يمكن تحديدها عبر مقارنتها ببعضها، بحيث يكون البعض عظيمًا، والبعض أعظم، والبعض الأعظم. يتبع هذا أن بعض الأشياء جديرة، وبعضها أكثر جدارة، وبعضها الأجدر. ولما كانت هذه المقارنة في درجات الاستحقاق لا تنطبق على شيء واحد، بل على أشياء مختلفة، بحيث يمكننا أن ندعو «أجدر» ما هو جدير بأشياء أعظم، و«الأجدر» ما هو جدير بالأعظم (لأنه لا شيء يمكن أن يكون أجدر بنفس الأمر)، فمن الواضح أن الأفضل جدير بالأفضل، وفقًا لطبيعة الأشياء الجوهريّة. لذا، بما أن العاميّة التي أدعوها لامعة هي الأفضل من بين جميع العاميّات، يتبع هذا أن أفضل المواضيع فقط هي الجديرة بالمناقشة بها، وتلك المواضيع التي يمكن مناقشتها بها، هي التي ندعوها الأجدر.

مع ذلك، فلنتعقب الآن ماهيتهم. من أجل تحديدهم بدقة، لا بد أولًا من معرفة أنه كما يحوز البشر روحًا بجوانب ثلاثة: نباتيّة وحيوانيّة وعقلانيّة، فإنهم يتبعون طريقًا ثلاثيًا. لأنهم بقدر ما هم كائنات نباتيّة، فإنهم ينشدون المفيد، ويشتركون في هذا مع النباتات؛ بقدر ما هم حيوانات، فإنهم ينشدون المتعة، وهذا يتقاسمونه مع الحيوانات؛ وبقدر ما هم عقلانيون، فإنهم ينشدون الخير، وفي هذا يقفون بمفردهم، أو يرتبطون ربما بطبيعة الملائكة. من الواضح أنه في السعي وراء هذه الغايات الثلاث، فإننا نفعل أيًا ما نفعله؛ ولأن في كل نطاق، هناك بعض الأشياء ذات أهمية أعظم والبعض الأعظم، فيجب التعامل معهم وفقًا لأهميتهم، الأكثر أهمية بأسمى طريقة، وبالتالي بأعلى أشكال العاميّة.

لكن يجب علينا أن نناقش ما قد تكون عليه هذه الأشياء ذات الأهمية العظمى. للبدء بما هو مفيد: هنا، إذا تأملنا جيدًا هدف جميع الذين ينشدون ما هو مفيد، سنجد أنه ليس إلا سلامتهم الخاصة. ثانيًا: ما هو ممتع: هنا أقول إن الأكثر إمتاعًا هو الشيء الأكثر تثمينًا إلى رغباتنا؛ وهذا هو الحب. ثالثًا: ما هو خير؛ وهنا لن يشك أحد في أن أهم شيء هو الفضيلة. هكذا، فإن هذه الأشياء الثلاثة: السلامة، والحب، والفضيلة، تبدو وكأنها أهم الموضوعات التي يجب التعامل معها بأسمى أسلوب؛ أو على الأقل ينطبق هذا على المواضيع الأكثر ارتباطًا بها، وهي البراعة في القتال، والحماسة في الحب، والسيطرة على إرادة المرء الخاصة. لو أتذكر بشكل صحيح، نجد أن أفرادًا لامعين قد كتبوا شعرًا بالعاميّة عن هذه المواضيع وحدها: برتران دي بورن عن القتال، وأرنوت دانييل عن الحب، وجيروت دي بورنيل عن النزاهة؛ شينو دا بيستويا عن الحب، وصديقه عن النزاهة. هكذا يقول برتران:

«ماقدرش أمتنع عن بَعت أغنيتي».

أرنوت:

«النسيم المر

بيخلّي الزرع الموزّق

ينبيض».

جيروت:

«عشان تصحى تاني مباهج الصُحبة

اللي غرقت في نوم عميق».

شينو:

«أنا استحق الموت»

صديقه:

«الحزن بيخلّي قلبي جريء».

أما بالنسبة للقتال، فلم أجد إيطاليًا بعد قد تناوله شعرًا.

بالتالي، بعد رؤية هذا، ستتضح الموضوعات المناسبة للشعر بأعلى أشكال العاميّة.

III

على أيّة حال، فلنحاول بسرعة الآن معرفة كيف يمكن تقييد المواضيع الجديرة بمثل هذه العاميّة.

رغبةً مني، إذًا، في شرح كيفية ربط هذه المواضيع الجديرة في الشعر، سأقول أولًا إنه ينبغي تذكُّر أن كُتّاب الشِعر بالعاميّة قد ألّفوا قصائدهم باستخدام أشكال عديدة مُختلفة، البعض كاتبًا أناشيد، البعض بالاتات(39)، البعض سوناتات، والبعض استخدم أشكالًا أخرى غير شرعية وغير منتظمة، كما سيُبيَّن أدناه. من بين جميع هذه الأشكال، إنما أرى شكل النشيد هو الأفضل بفارق واسع؛ وهكذا، لو كانت الأشياء الممتازة جديرة بالممتاز، كما أُثبِتَ أعلاه، فإن تلك الموضوعات الجديرة بالعاميّة الأكثر امتيازًا جديرة بالشكل الأكثر امتيازًا أيضًا، وبالتالي يجب معالجتها في شكل النشيد.

يمكن إظهار أن شكل النشيد هو كل ما قلته باستخدام عدد من الحُجَج. أولًا، على الرغم من أن كل شيء مؤلَّف شِعرًا يتضمَّن أغنية، فالأناشيد فقط هي ما خُصِّصَ لها هذا المصطلح، وهو ما لم يكن ليحدث دون سلطة تليدة. بالإضافة، فإن كل ما يؤدي إلى الهدف الذي خُلِقَ من أجله دون مساعدة، يعتبر أنبل من ذلك الذي يحتاج إلى مساعدة خارجيّة؛ وتقوم الأناشيد بكل ما تحتاج إلى القيام به دون مساعدة، على خلاف البالاتات؛ لأن تلك تحتاج إلى راقصين، الذين كُتِبَت لهم في المقام الأول. يتبع هذا إذن، أنه يجب اعتبار الأناشيد أكثر نبلًا من البالاتات؛ وكنتيجة، فإن شكلهم هو أنبل الأشكال كلها، حيث لا يشك أحد في أن البالاتات تفوق السوناتات في نُبل الشكل. علاوة على ذلك، يُنظر إلى الأشياء على أنها أكثر نبلًا حين تجلب شرفًا أكبر لأولئك الذين يبدعونها؛ والأناشيد تجلب لمبدعيها شرفًا أكثر من البالاتات؛ ولذلك فإنهم أنبل، وبالتالي فإن شكلهم هو أنبل الأشكال كلها. بالإضافة إلى ذلك، يتم الحفاظ على أنبل الأشياء بأعظم حِرص؛ ومن بين الأشياء المغنّاة، يتم الحفاظ على الأناشيد بالحرص الأكبر، كما هو واضح لأي شخص يطّلع على الكتب؛ لذلك، فإن الأناشيد هي الأنبل، وشكلها هو أنبل الأشكال. إنّ أنبل منتجات البراعة الإنسانية هي

تلك التي تستغل الإمكانيات التقنيّة للفن على أكمل وجه؛ وبما أن الأشياء التي تُغنّى هي منتجات البراعة الإنسانيّة، وفقط في الأناشيد تُستغَل الإمكانيّات التقنيّة للفن بشكل كامل، فإن الأناشيد هي الأنبل، وأنبل الأشكال الشعريّة. يتضح أن الإمكانيّات التقنيّة للغناء شِعرًا تُستغَل بالكامل فقط في الأناشيد، من حقيقة أن أي سمات فنيّة موجودة في أشكال أخرى موجودة في الأناشيد أيضًا، لكن العكس ليس صحيحًا. والدليل على ما أجادل فيه متوفر بيسر: فكل ما تدفّق إلى شفاه الشعراء اللامعين من أسمى مَرام عقولهم يوجد فقط في الأناشيد.

في سبيل أغراضنا إذن، من الواضح أن كل ما هو جدير بأعلى أشكال العاميّة يجب أن يُعالج في شكل الأناشيد.

١٧

الآن بعدما أوضحت، بقدرٍ من الصعوبة، بعض المشكلات المراوغة، وما الذي يستحق العاميّة البلاطيّة، وكذلك الشكل الذي أعتبره جديرًا بشرف أن يكون، وحده، مناسبًا للعاميّة في أعلى صورها- أتمنى، قبل الانتقال إلى مسائل أخرى، أن أتحرّى بعناية شكل النشيد، الذي يوظفه كثيرون بشكل واضح عشوائيًا أكثر مما يكون موافقًا للقواعد للقواعد؛ وبما أن كل هذا قد أعثِر إلى الحين أمرًا مفروغًا منه، فسوف أفتح الآن ورشة عمل ذلك الفن (تاركًا أشكال البالاتا والسوناتا على جنب في الوقت الحالي، حيث إنني أخطط إلى شرحهم في الكتاب الرابع من العمل الحاضر، الذي سيتناول المستوى المتوسط من العاميّة).

ملتفتًا، إذًا، إلى ما قيل أعلاه، أتذكر أنني دعوت مرارًا أولئك الذين يكتبون الشعر بالعاميّة «شعراء»؛ وهذا التعبير المتعجرف له ما يبرِّره بلا شك، لأنهم بالتأكيد شعراء، إذا فهمنا الشعر على النحو الصحيح: أي أنّه ليس سوى اختراع لفظي مؤلَّف وفقًا لقواعد البلاغة والموسيقى. ومع ذلك، فهم يختلفون عن الشعراء الكبار، أي الذين يتبعون القواعد(40)، لأن هؤلاء العظماء كتبوا شعرهم بلغة وتقنية تحكمها القواعد، بينما هؤلاء يكتبون عشوائيًا، كما قلت أعلاه. هكذا، يصبح الأمر أنه كلما حاولنا تقليد الشعراء العظماء بشكل أقرب، كتبنا الشعر بشكل أصح. لذا، بما أنني أحاول أن أكتب عملًا نظريًا في الشعر، فيتوجب عليّ أن أقتدي بأعمالهم العالِمة في المذهب الشِعري.

قبل كل شيء، أعلن أنه يجب على أي شخص ضَبط وزن مادته ليناسب كتفيه، لئلا تنوء قوته بالعبء الزائد الواقع عليهما فيُدفَع متمرغًا في الوحل؛ وهذا ما يعلّمه مُعلمنا هوراس في بداية كتابه «فن الشعر»، حيث يقول: «اختر موضوعك».

من ثم، عند التعامل مع الموضوعات المتنوعة المناسبة للشّعر، يجب أن نعرف كيف نختار ما إذا كنّا سنعالجها بأسلوب تراجيدي أو كوميدي أو رثائي. أعني بـ «التراجيدي» الأسلوب الأسمى، و«الكوميدي» الأدنى، و«الرثائي» التعيس. لو كان يبدو مناسبًا استخدام الأسلوب التراجيدي، فيجب توظيف العاميّة اللامعة، وهكذا

ستحتاج إلى تواليف نشيد. لو كان، على الناحية الأخرى، الأسلوب الهزلي مدعوًا، فيمكن أحيانًا استخدام المستوى المتوسط من العاميّة، وأحيانًا المتواضع؛ وسأشرح التمييز في الكتاب الرابع. وإن كنتَ تكتب مرثاة، فيجب عليك استخدام المستوى المتواضع فقط.

لكن فلندع الأساليب الأخرى جانبًا، ونناقش، كما يتناسب، التراجيدي هنا فحسب. من الواضح أن الأسلوب التراجيدي يجب استخدامه عندما تتوافق روعة الأبيات والتميُّز السامي في الإنشاء والمفردات مع خطورة الموضوع؛ لذلك، متذكرين جيدًا (كما ثُبِت أعلاه) أن كل ما هو أعلى جدير بالأسمى، وناظرين إلى أن الأسلوب الذي ندعوه «تراجيديًا» هو أسمى أنواع الأسلوب؛ فإن الموضوعات التي حدَّدناها على أنها تتطلَّب المعالجة بأسمى أسلوب يجب معالجتها بهذا الأسلوب وحده. وهذه المواضيع هي السلامة والحب والفضيلة والأفكار التي يلهمونها فينا، طالما لم يتدخل أي ظرفٍ عَرَضي لتدنيسها.

فليحرص الجميع، إذًا، على فهم ما أذكره بدقة؛ وإذا استمروا في كتابة الشّعر في هذه المواضيع الثلاثة بشكل خالص، أو في مواضيع تتدفق منها بشكل مُباشر وخالص، فلينهلوا بعمق من الهليكون(41) أولًا، ويشدُّوا أوتارهم إلى أقصى حد، وعندها سيكونون قادرين على ضرب الريشة بثقة مطلقة. لكن تعلُّم الحذر والتمييز اللازمين هو الجزء الصعب، والذي يتطلَّب الكثير من الجهد؛ إذ لا يمكن تحقيق ذلك إلا بكدح الفِكر، والدراسة المتفانية للتقنيّة، والانغماس في المعرفة. وهؤلاء الذين ينجحون هم أولئك الذين يدعوهم مؤلف «الإنيادة»، في الكتاب السادس، أحِبَّاء الله، الذين رُفِعوا إلى السماء بفضيلتهم المُتَّقِدة وجُعلوا أبناء الله (بالرغم من أنه يتحدَّث بشكل مجازي). وينبغي أن يكون هذا كافيًا لدحض الادعاءات الحمقاء لأولئك الذين... لأنهم مجردون من التقنية والمعرفة، يعتمدون على البراعة وحدها في وضع أيديهم على أنبل المواضيع، تلك التي ينبغي غناؤها بأسمى أسلوب. دعهم يضعون مثل هذه الافتراضات جانبًا؛ وإذا كانت الطبيعة أو عدم كفاءتهم الخاصة قد جعلتهم إوزًا، فلا يصح أن يحاولوا محاكاة النسر منشد النجوم(42).

٧

يبدو لي أنه قد قيل الآن ما يكفي عن خطورة الموضوع، أو على الأقل بقدر ما يَخص غرض عملي، لذا سأنتقل بسرعة إلى روعة الأبيات.

عن هذا الموضوع، يجب أولًا أن ندرك أن أسلافنا استخدموا أبياتًا ذات أطوال مختلفة في أناشيدهم، كما يفعل معاصرونا؛ ولكنني لم أجد حتى الآن حالة يزيد فيها عدد المقاطع في البيت الواحد على أحد عشر مقطعًا أو يقل عن ثلاثة. وعلى الرغم من أن الشعراء الإيطاليين استخدموا أبياتًا ثلاثية المقاطع، وأحد عشريَّة، وكل نوع من الأبيات بينهما، فإن الأكثر شيوعًا كانت الأبيات المكوَّنة من خمسة، وسبعة، وأحد عشر مقطعًا، مع تفضيل ثلاثي المقاطع بين تلك المتبقيَّة.

من جميع هذه الأبيات، فالأكثر روعة هو الأحد عشري بوضوح، سواء بالنسبة لحركته المقيسة أو للنطاق الذي يقدمه للموضوع والإنشاءات والمفردات؛ وجمال كل هذه الخصائص تُفخَّم إلى أعظم حد من خلال هذا الوزن، كما سيتبيَّن بيسر: لأنه كلما فُخِّمت الأشياء ذات القيمة، فُخِّمت قيمتها نفسها أيضًا. ويبدو أن أفضل الشعراء قد قبلوا هذا، وبدأوا أناشيدهم اللامعة بالأحد عشري. هكذا جيروت دي. ب:

«دلوقتي هاتسمع نشيد من الدرجة الأولى».

(بالرغم من أن هذا البيت قد يبدو أنه يحتوي على عشرة مقاطع فحسب، فإنه في الواقع أحد عشري، لأن الحرفين الساكنين الأخيرين لا ينتميان إلى المقطع السابق، وعلى الرغم من عدم وجود حرف علَّة خاص بهما، فإنهما لا يفقدان قيمتهما كمقطع نتيجة ذلك. الدليل على هذا أن القافية هنا تكتمل بحرف مُتحرِّك واحد، وهذا لا يمكن إلا بفضل آخر يُفهَم وجوده هنا) ملك نَبرة:

«من الحب الحقيقي بتيجي المعرفة والخير».(43)

(لو أخذنا النبر هنا ودافعه بعين الاعتبار، سيكون واضحًا أن هذا بيت أحد عشري) جويدو جوينيتزيلّي:

«هايعود الحب دايمًا للقلب الرقيق».

ديلِّي كولوني، قاضي ميسِّينا:

«الحب اللي قادني لفترة طويلة».

رينالدو داكوينو:

«أروح مبسوط جدًا في سبيل الحب الحقيقي».

شينو دا بيستويا:

«ماعنديش أمل أن في صالحي أبدًا».

وصديقه:

«يا حب، مين اللي بيبعت قوتك من السما؟».

وعلى الرغم من أن هذا البيت الذي كنتُ أناقشه يُنظر إليه، عن حق، على أنه الأكثر صيتًا بينهم جميعًا، إذا دخل في نوع من الرابطة المتعاونة مع البيت ذي المقاطع السبعة، أو السُّباعي (حيث لا يزال يحتفظ، كما كان الحال، بالشراكة الأكبر)، فسوف يظهر أكثر سموًّا وتميزًا في زَهوه. لكن اسمحوا لي أن أترك هذه النقطة للتوسع فيما بعد. وأقول إن البيت الأحد عشري يأتي مُباشرة بعد هذا البيت الذي يصل إلى قمة الصيت. بعد ذلك أودُّ أن أضع البيت ذا المقاطع الخمسة، أو الخماسي، والثلاثي. من ناحية أخرى، فإن البيت ذا المقاطع التسعة، كونه نوعًا من مقاطع ثلاثيَّة مثلَّثة، إما لم يُعلَ من شأنه قَطُّ وإما أُهمِل استخدامه لأنه وُجد مُملًّا. واليوم نادرًا ما تُستخدَم الأبيات التي تحتوي على عدد زوجي من المقاطع بسبب افتقارها إلى الرِفعة؛ كونها تحتفظ بطبيعة الأعداد التي تحكمها، والتي هي أقل شأنًا من الأعداد الفرديَّة في تشكُّل المادة.

وهكذا، لتلخيص ما قيل، يمكن اعتبار البيت الأحد عشري أروع الأبيات؛ وهذا ما كنَّا نحاول تحديده. أما الآن، فما زال علينا استكشاف مسألة الإنشاءات الساميَّة والمُفردات المصقولة؛ وبعدها، بمجرد جمع العصي والحبال، سأشرح كيف تُربَط

حزمتنا الموعودة: النشيد.

VI

بما أن موضوع اهتمامي هو العاميّة اللامعة، التي هي أنبل الكل، وبما أنني قد حدّدث ما هي الموضوعات الجديرة بتلك العاميّة -الموضوعات الثلاثة الأنبل، كما شُرِحَ أعلاه- واحتفظت لها بشكل النشيد، باعتبارها أعظم الأشكال كلها، وبما أنّه من أجل تعليم استخدام هذا الشكل بصورة أكثر استيفاءً، قد تناولث أعلاه بعض جوانبها، أي أسلوبها ووزنها، فلننتقل الآن إلى مسألة الإنشاء.

عليك أن تعرف أننا ندعو «الإنشاء» مجموعة من الكلمات وُضعَت معًا بترتيب مُنتظم، كما «فلسَف أرسطو في زمن الإسكندر». لدينا هنا، في الواقع، خمس كلمات مُرتَّبة بطريقة مُنتظمة، وتشكّل إنشاءً واحدًا. يجب أولًا في هذا الموضوع أن نأخذ بالاعتبار أن بعض الإنشاء مُنسجِم، وبعضه، على الناحية الأخرى، غير مُنسجِم. وبما أننا، كما ينبغي أن تذكُر جيدًا من مبدأنا في التمييز، نُطارد الأفضل فحسب، فلا يوجد مكان في استكشافنا لنوع الإنشاء غير المُنسجم، لأنه لم يُمنح حتى أدنى موضع في مقياس الجودة. لا تدع الجهلاء، إذًا، يتجرؤون من الآن فصاعدًا على وضع أيدي فظّة على الأناشيد؛ فنحن نضحك عليهم كما نضحك على رجل أعمى يختار بين الألوان. إن الإنشاء المُنسجم، كما سيوضح، هو ما نلاحقه.

لكن هناك تمييزًا لا يقل مراوغة يجب القيام به قبل أن نتمكن من العثور على ما نسعى إليه، وهو الإنشاء على أعلى درجة ممكنة من التمدُّن. لأن هناك درجات كثيرة من الإنشاء. هناك، على سبيل المثال، ما هو بلا نكهة، وهذا معهود من غير المثقفين: «بطرس يحب الآنسة بيرتا كثيرًا»(44). هناك إنشاء ذو نكهة، لا أكثر، وهو معهود بين الطلاب والمعلّمين المتحذلقين: «أنا مَضروب بالأسي أكثر من غالبية الناس، لأن من يجرّ حياته في المنفى، يعاود أرض موطنه فقط في الأحلام». هناك إنشاء رشيق كما هو بنكهة، نجده بين أولئك الذين أجروا دراسة سطحية للبلاغة: «إن حصافة المركيز إستي الجديرة بالثناء، وكرمه المشهود الذائع، يجعلانه محبوبًا من الجميع». وهناك إنشاء ذو نكهة، رشيق ومذهل أيضًا، وهو معهود من الكتّاب اللامعين: «الحصيلة الأكبر من زهورك، يا فلورنسا، انتزِعَت من صدرك، الثانية التي تقدمث فيها

توتيلا عبثًا نحو ترينـاكريا». هذه هي درجة الإنشاء التي أدعوها الأكثر تميزًا، وهذا هو ما نبحث عنه حين نطارد الأفضل، كما قلث.

تؤلّف الأناشيد اللامعة باستخدام هذا النوع وحده من الإنشاء، كما في هذه النشيد لجيروت:

«لولا للي ليّا فوق الكل».

فولكيت دي مارسيليا:

«بتبسطني قوي فكرة الحب».

أرنوت دانيال:

«أنا الوحيد اللي يعرف الحسرة الشديدة اللي بتطلع».

أيميريك دي بيلينوي:

«ما فيش إنسان يقدر يحقق كويس».

أيميريك دي بيجويلان:

«زي الشجرة اللي، لأنها تقلانة».

ملك نَبْرة:

«شغف الحب اللي بيسكن قلبي».(45)

قاضي ميسّينا:

«رغم أن المايـة بتهرب من النار».

جويدو جوينيتزيلّي:

«أعتقد أنه من الغباوة قول الحقيقة».

جويدو كافالكانتي:

«لأنه يناسب أشيل قلب مليان بالأسى».

شينو دا بيستويا:

«على الرغم من أن ليًا فترة طويلة».

وصديقه:

«الحب اللي بيكلمني في عقلي».

ولا ينبغي لك أيها القارئ أن تتفاجأ إذا استدعيتُ هنا العديد من الأسماء المعروفة إلى ذاكرتك؛ لأنني لا أستطيع أن أوضِّح ما أعنيه بالدرجة العليا من الإنشاء بخلاف تقديم أمثلة من هذا النوع. وربما يكون من الأكثر فائدة، كي نجعل من ممارسة مثل هذه الإنشاءات عادةً، أن نقرأ الشعراء الذين يحترمون القواعد، وهم: فيرجيل، وأوفيد التحولات، وستاتيوس، ولوكان، وغيرهم أيضًا ممن كتبوا نثرًا ممتازًا، مثل ليفي، وبليني، وفرونتينوس، وبولوس أوروسيوس، وكثيرون غيرهم ممن يدعونا الاهتمام الشغوف إلى استشارتهم(46). دع، إذًا، أنصار الجهل يكفُّون عن الصراخ -جويتوني دي آرتزو وأمثاله- لأنهم لم يكونوا قطُّ، سواء في المفردات أو الإنشاء، إلا ما هو اعتيادي.

VII

يتطلَّب منِّي الآن القسم التالي من تقدُّمنا في هذا الموضوع التعليق على المُفرَدَات، التي ينبغي أن تكون متسامية، وبالتالي جديرة بالمساهمة في الأسلوب المُحدَّد أعلاه.

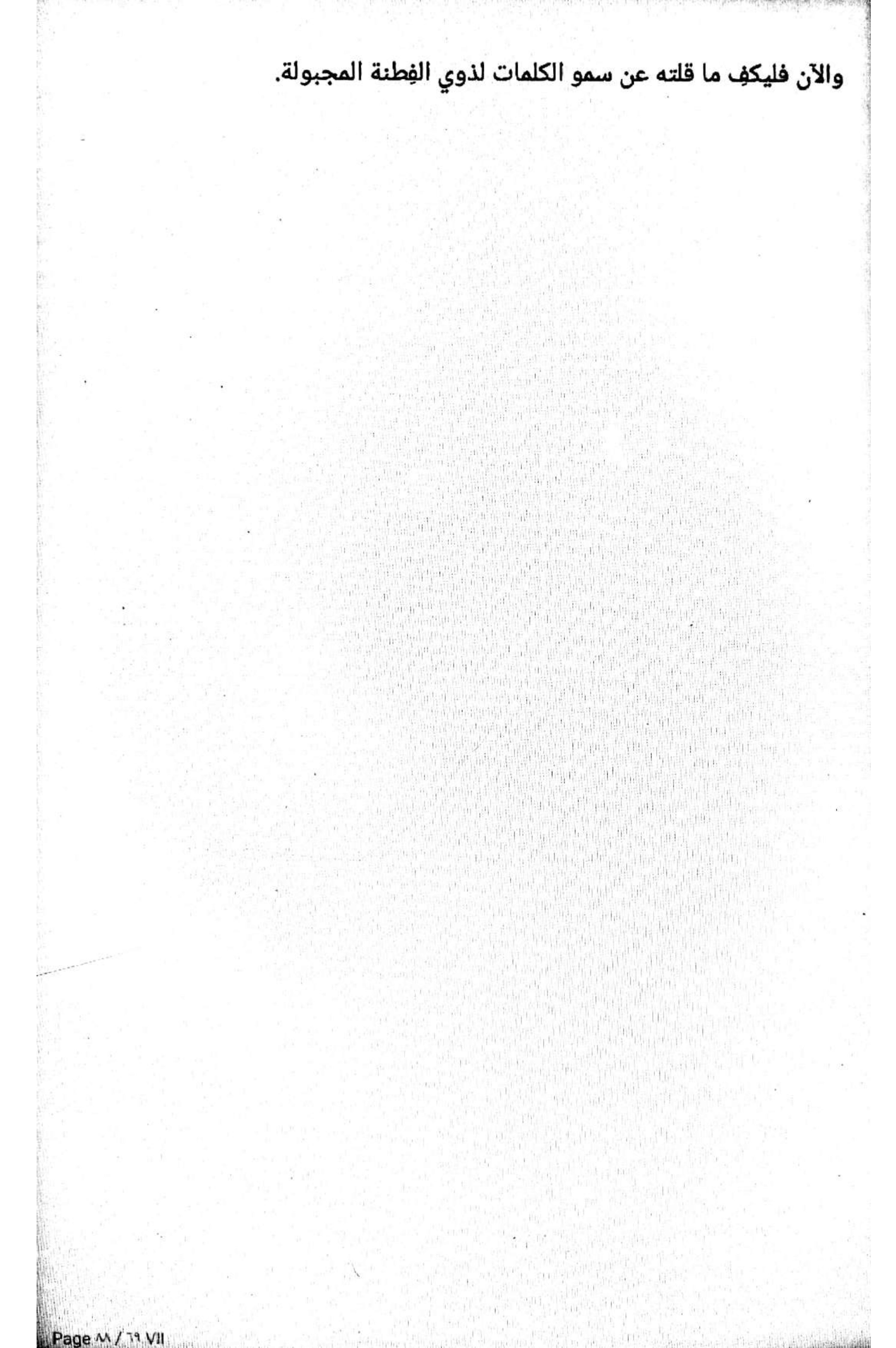
سأبدأ بالاعتراف بأن تصنيف الكلمات ليس أقل المهام العقليَّة تطلبًا، حيث يمكننا أن نرى ببساطة وجود أنواع كثيرة. لأن بعض الكلمات يمكن اعتبارها طفوليَّة، والبعض نسائيَّة، والبعض فحوليَّة؛ ومن الفحوليَّة يُعتقد بعضها ريفيَّة وبعضها حضريَّة؛ ومن تلك التي ندعوها حضريَّة، بعضها مُمشَّط وبرَّاق، وبعضها أشعث وغير مُشذَّب. ومن تلك كلها، فإن المُمشَّطة والشعثاء هي التي ندعوها متسامية، بينما ندعو البرَّاقة وغير المُشذَّبة تلك التي لديها رنين زائد. بنفس الطريقة، من بين المشاريع الكبرى يكشف البعض عن عظمة النَفس والبعض دخان؛ وعلى الرغم من أنها قد تبدو للمراَقب السطحي وكأنها تقدم طريقًا لأعلى، فإنها بمجرد التنحي جانبًا عن الخط الذي أرسته الفضيلة، سيكون من الواضح للمتعقِّل أنها لا تؤدي إلى أعلى بل إلى السقوط رأسًا إلى أسفل من المنحدر المقابل.

ينبغي عليك إذن، أيها القارئ، أن تنتبه جيدًا لعملك المرتقَب حتى تتمكَّن من غَربَلة الكلمات ذات الجودة العالية عن البقيَّة؛ لأنك إذا ركزت على العاميَّة اللامعة، التي يجب أن يستخدمها الشعراء التراجيديُّون العاميُّون، كما شُرِح أعلاه (وأنهم الشعراء التراجيديُّون الذين أسعى إلى تدريبهم)، فسوف تحرص على أن تبقى أنبل الكلمات فقط في غِربَالك. وبين هذه الكلمات لن تتمكن من إفساح أي مجال على الإطلاق للكلمات الطفوليَّة (مثل «ماما» و«بابا»، أو «مامي» و«بابي»)، بسبب بساطتها؛ أو للنسائيَّة (مثل «عشولة» أو «لذُّوذَة»(47)) بسبب ميوعتها؛ أو للريفيَّة (مثل «المواشي» و«كنَارة»(48))، بسبب خشونتها؛ أو للحضريَّة، ناعمة أو غير مُشذَّبة، مثل «نِتاية» أو «جثَّة»(49). فسترى إذًا، أنه لم يبق لك إلا كلمات حَضريَّة مُمشَّطة أو شعثاء؛ تلك هي الأنبل، وتنتمي إلى العاميَّة اللامعة(50). وأنا أعرِّفها على أنها

«ممشّطة» تلك الكلمات التي تحتوي على ثلاثة مقاطع (أو قريبة للغاية من هذا العدد)، ولا يوجد بها زَفْر، ولا نَبر حاد أو مُكتَنِف، ولا Z أو X مزدوجة، ولا حروف ساكنة سائلة مزدوجة، ولا تلك الحروف الساكنة التي توضع مباشرة بعد صامت، بل تبدو كما لو كانت مصقولة، وتترك حلاوة معينة في أفواه أولئك الذين ينطقون بها: مثل «أموري» [حب]، «دونّا» [امرأة]، «ديسيو» [رغبة]، «فيرتوتي» [فضيلة]، «دوناري» [اعط]، «ليتيتسيا» [بهجة]، «سالوتي» [صحة]، «سيكورتاتي» [أمان]، و«ديفيسا» [دفاع](51).

أعني بـ «شعثاء» كل الكلمات، باستثناء تلك المحدَّدة أعلاه، التي تبدو إما ضرورية وإما زخرفيَّة عند استخدامها في العاميَّة اللامعة. وأنا أدعو «ضروريَّة» كل تلك الكلمات التي لا يمكننا الاستغناء عنها، كالكلمات أحادية المقطع مثل «sì» [نعم]، «no» [لا]، «me» [أنا]، «te» [أنت]، «se» [هو]، «a» [عند]، «e» [و]، «i» [الـ]، «o» [أو]، «u» [أين]، بالإضافة إلى أساليب التعجُّب والكثير غيرها. أما «زخرفيَّة» فأطلقها على كل الكلمات متعددة المقاطع التي، حين تُخلَط بكلمات مُمشَّطة، تجعل تناغم البنية كله جميلًا، حتى لو كانت تحتوي على بعض خشونة الزَّفْر، أو النَّبر، أو الحروف الساكنة المزدوجة، أو السائلة، أو قد تكون ببساطة مديدة الطول: هذه كلمات مثل «تيرّا» [أرض]، «أونوري» [شرف]، «سبيرانزا» [أمل]، «جرافيتاتي» [وزن]، «أليفياتو» [مخفَّف]، «إمبوسيبليتا» [استحالة]، «إمبوسيبليتاتي» [استحالة]، «بينافينتوراتيسّيمو» [أكثر حظًا]، «إنانيماتيسّيمامنتي» [أكثر جمادًا]، «ديسافينتوراتيسّيمامنتي» [أكثر بؤسًا]، «سوفراماجنيفيشينتيسّيمامنتي» [بشكل رائع للغاية]، التي آخرها أحد عشر مقطعًا وحدها. قد لا يزال من الممكن العثور على كلمة أو مصطلح يحتوي على المزيد من المقاطع، لكن بما أنها ستتجاوز حدود كل الأسطر التي نستخدمها، فلن تكون مفيدة جدًا لغرضنا الحالي: إحدى هذه الكلمات هي «أونوريفيكابيليتودينيتاتي» المعروفة، التي طولها اثنا عشر مقطعًا في العاميَّة، وتصل إلى ثلاثة عشر في حالتين شاذتين موجودتين في «الآجرُّوميَّة».

أما بالنسبة لمسألة كيفية التوفيق بين الكلمات الشعثاء من هذا النوع والكلمات المُمشَّطة ضمن وزن شِعري، فسأؤجل الإرشاد حول تلك النقطة إلى وقت لاحق.



والآن فليكفِ ما قلته عن سمو الكلمات لذوي الفِطنة المجبولة.

VIII

الآن بعدما جمعنا العصي والحبال لحزمتنا، فقد حان الوقت لضم الحزمة معًا. ولكن بما أن فهم أي عملية يجب أن يتم قبل تنفيذها، كما يجب أن تكون قادرًا على رؤية هدفك قبل أن تطلق سهمًا أو ترمي رمحًا، فلنفكر أولًا وقبل كل شيء فيما قد تكون هذه الحِزمة بالضبط التي أنوي ضمها معًا.

هذه الحزمة إذًا، لو استدعينا لأذهاننا جميع الأدلة المُقدَّمة أعلاه، هي النشيد. لذا، فلنكتشف ما هو النشيد، وماذا نعني عندما نقول «نشيد». النشيد، وفقًا للمعنى الحقيقي لكلمة «نَشَد» [cantio]، هو فعل غِناء، في صيغة المعلوم أو المجهول، تمامًا كما تعني كلمة «قرأ» [lectio] فعل القراءة، في صيغة المعلوم أو المجهول. لكن دعوني أحدِّد بشكل أكثر دقة ما قلته للتو؛ أي ما إذا كان فعل الغناء هذا معلوم أم مجهول. وفي هذه النقطة يجب أن يؤخذ في الاعتبار أن «نَشَد» لها معنى مزدوج: يشير الاستخدامَ الأول إلى شيء صنعه مؤلِف، بحيث يكون هناك فعل- وهذا هو المعنى الذي يستخدم فرجيل به الكلمة في الكتاب الأول من «الإنيادة» حين يكتب « أغنّي عن قِتال ورجل»؛ ويشير الآخر إلى المناسبات التي يؤدَّى فيها هذا الصُّنع، إما من قِبَل المؤلِف وإما من قِبَل شخص آخر، أيًا كان، مع أو بدون مُرافقة موسيقيَّة، وبهذا المعنى فهو مجهول. لأنَّه في مثل هذه المناسبات، يَفعل النشيد نفسه في شخص أو شيء، بينما في الحالة الأولى يُفعل فيه؛ ولذا يبدو في حالة كفعل يقوم به شخص، وفي الأخرى كفعل يستقبله شخص. ولأنه يُفعل فيه قبل أن يَفعل بدوره، فإن الحجة تبدو معقولة، بل ومقنعة، بأنه يأخذ اسمه من حقيقة أنه يُفعل فيه، وأنه فِعل شخص، وليس من حقيقة أنه يَفعل في الآخرين. الدليل على هذا هو حقيقة أننا لا نقول أبدًا: «هذه أغنية بطرس» عندما نشير إلى شيء أدَّاه بطرس، بل فقط إلى شيء كتبه.

يجب علينا الآن أيضًا مناقشة ما إذا كان ينبغي استخدام كلمة «نشيد» للإشارة إلى مؤَلَّف مكوَّن من كلمات مُرتَّبة وفق تناغم، أو ببساطة وفق قطعة موسيقى. وأجيب عن هذا بأن قطعة الموسيقى في حد ذاتها لا تُعطى أبدًا اسم «نشيد»، بل

تُدعى بالأحرى «صوت» أو «جَرس» أو «نغمة» أو «لحن». لأنه لا يوجد عازف آلة نفخ أو مفاتيح أو وترية يدعو لحنه «نشيد»، إلا عندما يكون مزاوجًا لنشيد حقيقي؛ لكن أولئك الذين يناغمون الكلمات يدعون أعمالهم «أناشيد»، وحتى حين نرى مثل هذه الكلمات مكتوبة على الصفحة، في غياب أي مؤدٍّ، ندعوها «أناشيد». وهكذا يبدو من الواضح أن النشيد ليس سوى فعل قائم بذاته لمن يكتب كلمات مُتناغمة ليوضع لها موسيقى؛ ولذلك سأؤكد على أنه ليس فقط الأناشيد التي نناقشها هنا، ولكن البالاتات والسوناتات وجميع ترتيبات الكلمات، من أي نوع، التي تعتمد على التناغم، سواء بالعاميَّة أو باللغة المُقنَّنة، ينبغي أن تُدعى "أناشيد" أيضًا.

ولكن لأنني معنِي هنا فقط بالقصائد المكتوبة بالعاميَّة، ولا أناقش تلك المكتوبة باللغة المقنَّنة، أقول إن هناك شكلًا واحدًا للشِعر العامي يتفوق على كل الأشكال الأخرى، وهو ما ندعوه، لتفوقه، «النشيد»؛ وقد أثبتنا تفوق النشيد في الفصل الثالث من هذا الكتاب. ولأن ما عرَّفناه للتو يبدو مشتركًا في معظم الحالات، فسوف أتناول الآن من جديد ما عُرِّف بشكل عام، وأحدِّد بشكل أكثر دقة، من خلال سلسلة من التمييزات، ما نسعى إليه، وهذا فحسب. أقول إذن، إن النشيد، بقدر ما يُدعى هذا لتفوقه، الأمر الذي نبتغيه أيضًا، هو سلسلة مُتصلة من الأدوار [stanzas] المتساوية بالأسلوب التراجيدي، دون لازمة، ويركِّز على موضوع واحد، كما أظهرتُ حين كتبتُ:

«الهوانم اللي عندهم فهم للحب».

إذا قلتُ «سلسلة متصلة بالأسلوب التراجيدي»، فذلك لأنه لو كان أسلوب الأدوار كوميديًا، فسنستخدم التصغير وندعوه «أنشودة»، وهو الشكل الذي أنوي مناقشته في الكتاب الرابع من هذا العمل.

والآن أصبح من الواضح ما هو النشيد، سواء كنَّا نستخدم المصطلح بالمعنى العام أو بسبب التميُّز البارز للشكل. يبدو من الواضح بما يكفي ما نعنيه عندما ندعو شيئًا ما نشيدًا، وبالتالي، ما قد تكون عليه هذه الحزمة التي نستعد لربطها معًا.

IX

بما أن النشيد، كما قلت، سلسلة متصلة من الأدوار، فإن أولئك الذين لا يعرفون ما هو الدور لا بد أن يفشلوا أيضًا في فهم النشيد، لأن فهم الشيء الذي يتطلّب تعريفًا ينبعُ من الإلمام بالعناصر التي تؤلّفه؛ وهكذا، بالتالي، يجب الآن مناقشة الدور، من خلال التحري بالضبط عمّا يمكن أن يكون وما نعنيه عندما نستخدم هذا المصطلح.

وحول هذا يجب أن تعلم أن هذه الكلمة سُكّت فقط لغرض مناقشة التقنية الشعريّة، بحيث أن الشيء الذي كُرِّس فيه فن النشيد بأكمله ينبغي أن يُدعى دورًا، أي مخزنًا أو وعاءً فسيحًا للفن في مجمله. لأنّه كما أن النشيد هو طيّة موضوعه كله، فإن الدور يطوي تقنيته كلها؛ وينبغي ألا تطمح الأدوار اللاحقة من القصيدة أبدًا إلى إضافة أي أداة تقنيّة جديدة، بل ينبغي فقط أن ترتدي زي الدور الأول نفسه. إذن، سيتضح أن ما نتحدث عنه سيكون انطواء أو إطارًا لجميع المبادئ التقنيّة التي يقوم عليها النشيد؛ وعندما نحددها، فإن الوصف الذي نسعى إليه سيُبرز بوضوح.

من ثم، فإن تقنية النشيد بأكملها تعتمد بوضوح على هذه المبادئ الثلاثة: أولًا: تفصيل اللحن، وثانيًا: نَظم الأجزاء، وثالثًا: عدد الأبيات والمقاطع. لم أذكر القافية هنا، لأنها لا تقتصر على تقنية النشيد. فإنه يجوز إدخال قوافٍ جديدة في أي دور، أو إعادة ما سبق استعماله، حسب الاختيار؛ الذي سيندر السماح به لو كانت القافية تنتمي فقط إلى تقنية النشيد كما قلت. إذا كانت هناك جوانب لاستخدام القافية ذات صلة بالتقنية قيد المناقشة، فستُضمَّن حين أناقش نَظم الأجزاء.

إذن، من كل ما قيل الآن يمكننا جمع عناصر تعريف، وقول إن الدور هو ترتيب مُتسق من الأبيات والمقاطع يحكمه لحن معين ونَظم مُحدَّد بوضوح.

X

لو كنّا نعرف أن الإنسان حيوان عاقل، وأن الحيوان يتكوّن من جسد وروح حسّاسة، لكننا لا نعرف ما هي تلك الروح، ولا ذلك الجسد، فلا يمكننا أن نحصل على فهم كامل للإنسان؛ فإن الفهم الكامل لأي شيء لا بد أن يأخذ في الاعتبار عناصره الأساسيّة، كما يؤكّد سيّد العارفين(52) في بداية «الطبيعة». لذلك، من أجل الحصول على هذا الفهم للنشيد التي نهدف إليه، فلنعرّف الآن، باختصار، الأشياء التي تُعرِّف النشيد نفسه، بدءًا من لحنه، انتقالًا إلى نَظمه، وأخيرًا مناقشة أبياته ومقاطعه.

أقول، إذًا، إن كل دور يُنشأ بشكل مُتناغم بغرض إرفاق لحن معين به. لكن من الواضح أن الأدوار تختلف في الشكل. لأن بعضها يكون مصحوبًا بلحن غير مُنقطع، في تقدُّم مُرتَّب من البداية إلى النهاية، أي دون أي تكرار للعبارات الموسيقيّة أو أي فرق مقامي [diesis] (وأعني بالفرق المقامي الحركة من لحن إلى آخر، وهو ما ندعوه «نَقلة» حين نتحدث بالعاميّة). أدوار من هذا النوع استُخدِمَت من قِبَل أرنوت دانيال في كل أناشيده تقريبًا، وقد اتبعته حين كتبتُ:

«للنهار القصير ودايرة الظل الكبيرة».

من ناحية أخرى، فإن بعض الأدوار تحتمل الفرق المقامي: ولكن لا يمكن أن يكون هناك فرق مقامي، بالمعنى الذي استخدم فيه المصطلح، ما لم يتكرر لحن واحد، إما قبل الفرق المقامي، وإما بعده، وإما على كلا الجانبين. إذا حدث التكرار قبل الفرق المقامي، نقول إن الدور لديه «أقدام» [pedes]؛ وينبغي أن يحتوي على اثنتين منها، على الرغم من حدوث حالات -وإن كانت نادرة جدًا- تحتوي على ثلاث. وإذا جاء التكرار بعد الفرق المقامي نقول إن الدور لديه «أخاديد(53)» [versus]. إذا لم يكن هناك تكرار قبل الفرق المقامي، نقول إن الدور لديه «جَبهة» [frons]؛ وإذا لم يكن هناك بعد، فإننا نقول إن لديه «ذيل» [sirma, cauda].

يمكنك، إذًا، أن ترى، أيها القارئ، مدى مساحة المناورة المتاحة لأولئك الذين

يكتبون الأناشيد، وينبغي أن تفكر في السبب الذي جعل الممارسة الشِعريّة تمنح نفسها مثل هذه الصلاحيات التقديريّة الواسعة. لو كان العقل قد أرشدك على الطريق الصحيح، فسوف ترى أن ما أصفه لم يأتِ إلا اعترافًا بمكانة النماذج المُعتمَدة.

ينبغي أن يكون واضحًا الآن بما فيه الكفاية ما علاقة تقنية النشيد بتفصيل اللحن؛ وبذلك، فلننتقل إلى نَظمها.

XI

ما أدعوه النَّظْم، هو، في رأيي، الجانب الأكثر أهمية فيما يتعلَّق بالتقنيَّة. إنه يعتمد، في الواقع، على تفصيل اللحن وتوليف الأبيات والعلاقة بين القوافي: لذا يجب التعامل معه بأكبر قدر من العناية.

بادِئَ ذِي بَدْءٍ، إذًا، أقول إن «الجبهة» مع «أخاديدها»، أو «الأقدام» مع «ذيلها»، أو حتى «الأقدام» مع «الأخاديد»، قد يكون لها علاقات مختلفة مع بعضها داخل الدور. لأنَّه في بعض الأحيان تحتوي «الجبهة» على مقاطع وأبيات أكثر من «الأخاديد»، أو على الأقل يمكن أن تحتوي- وأنا أقول «يمكن» لأنني لم أر في الواقع دورًا مُرتبًا بهذه الطريقة. في بعض الأحيان قد تحتوي على أبيات أكثر ومقاطع أقل، كما هو الحال حين تحتوي «الجبهة» على خمسة أبيات وكل من «الأخدودين» اثنين فقط، ولكن «الجبهة» تكون في مقاطع سُباعيَّة و«الأخاديد» في مقاطع أحد عَشريَّة. في بعض الأحيان تتجاوز «الأخاديد» «الجبهة» في كلٍ من عدد المقاطع وعدد الأبيات، كما هو الحال في نشيدي:

«الحب بيرسم حدود عقلي».(54)

هذا لديه «جبهة» من أربعة أبيات، مكوَّنة من ثلاثة أحد عَشري وسُبَاعي واحد؛ وهكذا لا يمكن تقسيمها إلى «أقدام»، لأنه في العلاقة بين «الأقدام» من الضروري أن يكون لكل منها عدد متساوٍ من الأبيات والمقاطع، كما هو الحال أيضًا مع «الأخاديد». وما قلته بالفعل عن «الجبهة»، سأكرِّره عند الحديث عن «الأخاديد»؛ لأن الأخاديد قد تحتوي على أبيات أكثر ومقاطع أقل من «الجبهة»، مثلما يكون هناك «أخدودان»، كل منهما ثلاثة أبيات في مقاطع سُبَاعية، و«جبهة» من خمسة أبيات منسوجة من بيتين من أحد عشر مقطعًا وثلاثة سُبعات.

علاوة على ذلك، أحيانًا ما تحتوي «الأقدام» على أبيات ومقاطع أكثر من «الذيل»، كما في قصيدتي:

«يا حب، من اللي بيبعت قوتك من السما».

أحيانًا يتم تجاوز «الأقدام» بواسطة «الذيل» ككل، كما في القصيدة التي كتبت فيها:

«هانم رقيقة القلب وشابة».

وكما قلت عن «الجبهة» أنها قد تتجاوز في الأبيات ويتم تجاوزها في المقاطع (والعكس صحيح)، فإن هذا ينطبق أيضًا على «الذيل».

كذلك، إن «الأقدام» قد تتجاوز «الأخاديد» في العدد، أو يتم تجاوزها من قِبَلها؛ لأنه قد يكون هناك ثلاثة «أقدام» و«أخدودان» في الدور، أو بالفعل ثلاثة «أخاديد» و«قدمان». كما أننا لسنا ملزمين بهذه الأرقام، لأنه من الممكن تمامًا الاستمرار في توليف «الأقدام» و«الأخاديد» في كميات أكبر. وما قلته بالفعل عن غلبة الأبيات والمقاطع في الأجزاء الأخرى من نَظْم الدور، أكرره الآن عن «الأقدام» و«الأخاديد»: لأنه بنفس الطريقة يمكن لكل منهما أن يكتسب اليد العليا أو يتنازل عنها.

ولا يفوتني أن أذكر أننا نستخدم مصطلح «أقدام» بمعنى يختلف عن معنى الشعراء في اللغة المنتظمة؛ لأنهم يقولون إن البيت يتكوَّن من أقدام، بينما القدم بالنسبة لنا يتكوَّن من أبيات، كما ينبغي أن يكون واضحًا بما فيه الكفاية الآن. ولا يفوتني أيضًا أن أكرِّر النقطة التالية: يجب أن تكون القدمان متساويتين في علاقتهما المتبادلة، في كلٍّ من عدد الأبيات وعدد المقاطع، وكذلك في نَظمهما؛ وإلا فلن يكون من الممكن تكرار لحنهم بالضبط. وأعتقد أن هذا المبدأ يجب مراعاته أيضًا في «الأخاديد».

XII

كما قلتُ أعلاه، هناك أيضًا مبدأ نَظْم يجب مُراعَاته عند نسج الأبيات معًا؛ ولذا سوف أؤسِّس ذلك الآن، مع وضع في الاعتبار كل ما قيل أعلاه عن البيت نفسه.

في استخدامنا، هناك ثلاثة أنواع من الأبيات تبدو أنها تتمتع بامتياز توظيفها معظم الوقت، وهي الأحد عشري، والسُّباعي، والخماسي المقاطع؛ وقد أشرتُ إلى أن الثلاثي يليهم بشكل أقرب من الباقي. من بين هؤلاء، يحوز الأحد عشريُّ بالتأكيد على أعلى مرتبة حين نحاول كتابة قصائد بالأسلوب التراجيدي، بسبب ملاءمته المُميَّزة لمثل هذا التأليف. لأن هناك بعض الأدوار التي يبدو أنها تبتهج بكونها مؤلَّفة بالكامل من الأحد عشريَّات، كما في تلك القصيدة لجويدو الفلورنسي(55):

«هانم بتترجاني أني أناقشها».

أو كما كتبتُ أنا نفسي:

«الهوانم اللي عندهم فهم للحب».

وقد استخدم الشعراء الهسبانيون أيضًا هذه الأداة: وأعني بالهسبانيين أولئك الذين كتبوا الشعر بلغة «oc»، مثل أيميريك دي بيلينوي:

«مافيش إنسان يقدر يحقق كويس».

يوجد نوع من الأدوار يتضمَّن سُباعيًا واحدًا؛ ولكن هذا لا يمكن أن يحدث إلا عندما يكون هناك «جبهة» أو «ذيل»، لأنَّه، كما قلتُ، في «الأقدام» و«الأخاديد» يجب مراعاة بدقَّة مبدأ الأعداد المتساوية للأبيات والمقاطع. لهذا السبب، كذلك، لا يمكن أن يكون هناك عدد فردي من الأبيات التي لا يوجد بها «جبهة» أو «ذيل»؛ ولكن عندما تكون هذه العناصر حاضرة، أو حتى واحد منها فقط، يمكنك الحصول على أعداد فرديَّة أو زوجيَّة من الأبيات، كما يحلو لك. وكما أن هناك نوعًا من الأدوار يتضمن سُباعيًا واحدًا فقط، فإنه سيوضح إمكان تأليف الأدوار التي تتضمن اثنين أو ثلاثة أو أربعة أو خمسة منه، طالما أنَّه الأحد عشري الذي يحتل مرتبة الشرف

في الأسلوب التراجيدي، ويُحدِّد النَبرة في البداية. من الصحيح أنني رأيت حالات بدأت فيها القصيدة التراجيديَّة بسُباعي المقاطع، كما في هذه الأمثلة من جويدو جوينيتزيلِّي، وجويدو جيزليري، وفابروتسو، الثلاثة جميعهم من بولونيا:

«أخاف أني أعاني».

و

«يا هانم هاقفل قلبي».

و

«عاوز أحوِّله بعيد».

بالإضافة إلى آخرين قليلين ولكن إذا كنَّا نَشاء تحليل معنى هذه الأمثلة بحَذَق أكبر، فسنجد أن هذا شعر تراجيدي مع أكثر من تلميح للرثائي فيه. غير أنَّه لا يمكن تقديم التنازل نفسه بالنسبة للخُماسي: سيكون كافيًا في قصيدة بالأسلوب الرفيع، إدراج خُماسي واحد في الدور كله، أو اثنين على الأكثر، في «الأقدام»؛ وأنا أقول «في الأقدام» لضرورة الحفاظ على المساواة في لحن «الأقدام» و«الأخاديد». لا ينبغي أبدًا استخدام ثلاثي المقاطع قائمًا بمفرده في الأسلوب التراجيدي؛ وأنا أقول «قائمًا بمفرده» لأنَّه عادة ما يُنظر إليه على أنه يُستخدَم لخلق تأثير الصدى بين القوافي، كما سنجد في كتاب جويدو الفلورنسي:

«هانم بتترجاني».

وفي قصيدتي:

«من وقت ما هجرني الحب تمامًا».

البيت هنا ليس له وجود مُستقل على الإطلاق، ولكنه مجرد جزء من الأحد عشري، مُجيبًا على قافية البيت السابق مثل الصدى.

يُتطلَّب إيلاء اهتمام خاص لهذه النقطة حيث يتعلق الأمر بنظم الأبيات، لأنَّه إذا تم تضمين سُباعي المقاطع في «القدم» الأولى، فيجب أن يشغل آخر الموضع المقابل

في الثانية؛ بحيث إذا كان لدى «قدم» ثلاثية الأبيات أحد عشريات في المكان الأول والثالث، وفي المنتصف شباعي مثل البيت الثاني، فيجب أن يكون لدى «القدم» الأخرى شباعي في المنتصف وأحد عشري على كلا الجانبين. خلاف ذلك، لن يكون من الممكن تكرار اللحن بالضبط، وهو الغرض الذي صُمِّمَت من أجله «الأقدام» كما قلت أعلاه، وبالتالي لن تكون «أقدامًا» حقًّا. وما هو صحيح بالنسبة للـ «أقدام»، أقول إنه صحيح أيضًا لـ«الأخاديد»: سيتضح أنه لا يوجد اختلاف بين «الأقدام» و«الأخاديد»، إلا في الموضع؛ حيث إن السابقة تدعى كذلك لأنها تقع قبل الفرق المقامي للدور، واللاحقة لأنها وقعت بعده. بجانب هذا، أؤكد أن القواعد الموضوعة لـ«القدم» ثلاثية الأبيات يجب اتباعها أيضًا مع جميع «الأقدام» الأخرى؛ وكما هو الحال بالنسبة للشباعي الواحد، كذلك بالنسبة لأكثر من واحد، وهكذا مع الخُماسي وكل نوع آخر من الأبيات.

من كل هذا، أيها القارئ، ينبغي أن تكون قادرًا، بسهولة كافية، على معرفة أنواع الأبيات التي يجب استخدامها لتأليف دور، وما يتطلَّب أخذه في الاعتبار عند النظر في نَظم الأبيات نفسها.

XIII

فلنتناول الآن العلاقة بين القوافي، دون أن نقول، في الوقت الحالي، أي شيء عن القافية نفسها؛ لأنني أجّلت معالجة أكثر تفصيلًا لذلك الموضوع إلى القسم الذي أتناول فيه المستوى المتوسط من الأسلوب الشعري.

ولذا سيكون من المفيد استباق بعض عناصر المناقشة في بداية هذا الفصل. إحداها الدور غير المقفّى، والذي لا يقع فيه أي نَظْم وفقًا للقافية؛ استخدم أرنوت دانيال نوع الدور هذا كثيرًا، كما هو الحال في قصيدته:

«لو كان الحب بنفس الرحابة في منحي الفرح».

وأنا أيضا استخدمته في

«للنهار القصير ودايرة الظل الكبير»

والأخرى هي الدور الذي ينتهي فيه كل بيت بنفس القافية، وفي هذه الحالة سيكون نافلًا بوضوح التحرّي أكثر عن نَظْم الدور. كل ما تبقى، إذًا، هو الالتزام بمتابعة تحليل الأدوار بأكثر من قافية.

قبل كل شيء، لا بد أن تعلم أن معظم الشعراء يمنحون أنفسهم درجة معتبرة من الرُّخصة في هذا الأمر، وهذا ما يهدفون إليه في الغالب لتحقيق حلاوة التناغم الشامل. في الواقع، هناك البعض الذين لا يُقفّون دائمًا جميع النهايات في الدور الواحد، ولكنهم يكرِّرونها أو يقفُّونها في أدوار لاحقة. أحد الذين فعلوا ذلك كان جوتو من مانتوا(56)، الذي تلا عليّ شخصيًا العديد من أناشيده الرائعة؛ كان ينسج دائمًا بيتًا واحدًا دون قافية مُطابقة في كل دور، ويدعوه البيت الرئيسي. وما يمكن فعله ببيتٍ واحد يمكن فعله أيضًا ببيتين، وربما بأكثر.

هناك آخرون، ربما الغالبية العظمى من كُتّاب الأناشيد، يتجنبون ترك أي بيت في الدور غير مصحوب [بقافية مماثلة]، لكنهم يقدّمونه دائمًا بالائتلاف الذي تقدّمه القافية، سواء في بيت واحد أو عدّة أبيات. والبعض يجعل قوافي الأبيات التي

تأتي بعد الفرق المقامي تختلف عن تلك التي قبله، بينما لا يفعل البعض الآخر ذلك، بل ينقل النهايات من الجزء الأول من الدور إلى الأمام، وينسجها في الأبيات اللاحقة. بيد أن ذلك يتم غالبًا بنهاية البيت الأول من الجزء اللاحق من الدور، والذي يقفّية غالبية الكتاب مع البيت الأخير من الجزء السابق؛ وبالتالي فهُم يحققون ما من الواضح أنه ليس إلا ربط جميل للدور ككل. أما بالنسبة لنَظْم القوافي، فيبدو أنه يجب السماح بأكبر قدر مرغوب من الحريّة بقدر ما تُستخدَم في «الجبهة» أو «الذيل»؛ غير أن التأثير سيكون جميلًا بشكل خاص إذا تسبّبت نهايات الأبيات الأخيرة في سكوت الدور على قافية.

أما في «الأقدام» فيتطلّب بعض الحذر؛ لأننا نجد هنا أنه يجب مراعاة بعض قواعد النَّظْم. وللتمييز، أقول إن «القدم» قد تتكون من عدد زوجي أو فردي من الأبيات، وفي كلتا الحالتين قد تكون أو لا تكون نهاياتها مُطابقة مع القوافي. لن يشك أحد في صحة هذا الأمر بالنسبة لعدد زوجي من الأبيات؛ لكن إذا كان يشك أي شخص في صحة هذا أيضًا في الحالة المقابلة، فليتذكر ما قلته في الفصل السابق مباشرة حول ثلاثي المقاطع، عندما يجيب، كجزء من الأحد عشري، مثل الصدى. وإذا كان لا بد من وجود نهاية خالية من القافية في القدم الأولى، فيجب توفير قافية مُطابقة لها في الثانية بأي ثمن. لكن إذا كانت كل نهاية في قدم واحدة لها قافية مُطابقة، فيمكنك في الأخرى تكرار النهايات أو إدخال نهايات جديدة، كما يحلو لك، إما كليًا وإما جزئيًا، طالما تم الحفاظ على ترتيب القوافي السابقة طوال الوقت.

بالتالي، إذا كانت النهايات الخارجية للقدم ثلاثية الأبيات، أي البيت الأول والثالث، مُطابقة مع بعضها، فيجب أن تُطابق النهايات المكافئة في القدم الثانية أيضًا؛ ومهما عُومِل البيت الأوسط من [القدم] الأولى، سواء أكان مزودًا بقافية أم لا، فإنه يجب أن يظهر مرة أخرى بالمِثل في [القدم] الثانية- ويجب اتباع نفس المُخطَّط في أي نوع آخر من «الأقدام». أخيرًا، تكاد تُتبع نفس القاعدة دائمًا في «الأخاديد»؛ بالرغم من أنني أقول «تكاد» لأنه قد يتبيَّن أحيانًا أن الترتيب الذي وصفته قد خُرق بسبب الربط المذكور أعلاه ومطابقة نهايات البيت الأخير.

بجانب هذا كله، يبدو لي من الأنسب أن أضيف إلى هذا الفصل ملاحظة عمًّا يجب الحذر منه عند استعمال القافية؛ إذ لا أنوي العودة إلى نظرية القافية كموضوع في أي مكان من هذا الكتاب الحالي(57). هناك، إذًا، ثلاث طرق لوضع القوافي التي لا تناسب الشاعر في الأسلوب الرفيع؛ أحدها: الطَّرْق على نفس القافية، ما لم يدَّعي لنفسه بذلك شيئًا جديدًا ولم يُطرَق من قَبل في الفن؛ حينها يكون الشاعر كالفارس يوم ترسيمه، الذي يَهزأ ليتركه يمر دون استغلال خاص. وهذا ما حاولت القيام به هنا:

«يا حب، انت شايف كويس أن الهانم دي».

الشيء الثاني: الذي يجب تجنُّبه هو ذلك النوع النافل من القافية المدعو «مُلتَبَس»، والذي يبدو دومًا مُفتقرًا للمعنى إلى حد ما، والثالث: هو استعمال القوافي ذات الصوت الخَشن، إلا إذا خُلِطت مع القوافي ذات الصوت اللطيف، فإن اختلاط القوافي الخشنة واللطيفة، في الواقع، هو الذي يضفي على التراجيديا رونقها.

وليكن هذا كافيًا عن التقنية فيما يخص نَظْم الدور.

XIV

بما أنني عالجت الآن جانبين من تقنية النشيد بعمق كافٍ، فمن الواضح أن الوقت قد حان لمناقشة جانب ثالث، وهو عدد الأبيات والمقاطع. وقبل كل شيء يجب علينا أن نعتبر الأمر من وجهة نظر الدور كله، بعدها سنواصل النظر في أجزائه المنفصلة.

قبل كل شيء، إذًا، لا بد لي من التمييز بين الموضوعات التي تُناسب الشعر، لأن بعضها يبدو أنه يتطّلب دورًا بطول معين، بينما لا يتطلّب البعض الآخر ذلك. فبما أن كل ما نتطرّق إليه في الشعر يمكن معالجته إما إيجابيًا أو سلبيًا(58)، بحيث إننا نغني تارة للإقناع وتارة للإثناء، أو تارة بصدق وتارة بسخرية، أو تارة للمدح وتارة للازدراء؛ فينبغي أن تسارع دومًا الكلمات التي تعالج الموضوعات سلبيًا إلى وضع نهاية، بينما ينبغي أن تصل الأخريات دومًا إلى وجهتهن بوتيرة محسوبة بشكل مقبول.

تمّت

3/4/2024

عن المترجم

مينا ناجي، كاتب ومترجم مصري. يعمل بشكل حُر بمجال الترجمة والصحافة الثقافيّة.

ترجم كتاب «ضد الابتزاز المزدوج»، وهو مقالات فكريّة-سياسيّة للفيلسوف سلافوي جيجك عن أزمة اللاجئين والإرهاب، وقد حاز على جائزة الدولة التشجيعيّة في الترجمة لعام 2022.

بجانب هذه الترجمة، ألَّفَ 7 كتب أدبيّة تتنوَّع بين الرواية، والقصّة، والشِعر، والكتابة الإبداعيّة غير الخياليّة، كما نشر أيضًا ترجمات ومقالات متنوعة في العديد من الصحف والمواقع مثل: "كُتب مملة»، «Specimen»، "القبس الكويتيّة»، «الأخبار اللبنانيّة»، «شباب السفير»، «معهد جُوته»، «الجمهوريّة»، «أخبار الأدب»، «المنصة»، «مدينة»، «Revue & Corrigée»، «Arablit» وغيرها. وكتب سيناريوهات لعدد من الأفلام القصيرة، بالإضافة إلى حلقتين عن موضوع الحرب الباردة للبرنامج الشهير «الدحيح».

ومنذ نهاية عام 2022، أقام خمس دورات من ورشة الكتابة الإبداعيّة غير الخياليّة Creative Nonfiction تجمع بين الشقين النظري والعملي.

---

(1) الكوينيّة هي لغة قياسية تشكلت بمزج لهجتين أو أكثر من اللغة نفسها.

(2) Gramatica حرفيًا «النحو»، ويقصد بها عادة اللاتينيّة، لكن يقصد بها دانتي في هذا النص اللغة الأدبية التي تحكمها القواعد، والتي تنطبق بالشكل الأكبر مع اللاتينية كما كتبها الشعراء الكبار.

(3) هذه الفكرة مستوحاة من أرسطو على غرار الكتابات القروسطية المسيحيّة المتأخرة.

(4) شخصية توراتيّة ذُكرت في سفر العدد.

(5) لقب باللغة الساميّة يعني: الإله.

(6) إحالة إلى سفر الحكمة في العهد القديم؛ حك 7:3.

(7) في المقطع الأول والثاني أعلاه، جادل دانتي بأن الملائكة ليسوا بحاجة إلى الكلام، لذا فبالأحرى ألا يحتاج خالقهم إليه.

(8) ليس من الواضح إذا كان يقصد دانتي أعلى وأسفل النّص، أو بشكل لاهوتي؛ أي من الأدلة الكتابيّة والعقليّة.

(9) كان الإجماع في تفسير الإصحاح الثاني من سفر التكوين في العصور الوسطى المتأخرة، أنِ خَلق آدم حدث خارج الجنة، لكن كانت القضية لا تزال جدلية.

(10) قرية على الطريق بين فلورنسا وبولونيا، في الأغلب يُضرب بها المثل كونها بلدة صغيرة ممتلئة بأوهام العظمة.

(11) كما ذُكر في المقدمة، في جزء «الفردوس» من الكوميديا الإلهية، يقول آدم رواية أخرى.

(12) يختلف كلام دانتي هنا عن قصة سفر التكوين.

(13) آسيا الصغرى، الخاضعة للإمبراطوريّة البيزنطيّة.

(14) أي المتحدثين بالبروفنسالية والكتالونية.

(15) شاعر وموسيقي تروبادور من فرنسا عاش حوالي من 1138 إلى 1215.

(16) تيبو دي شامبانيا، ملك نَبرة، هو المؤلف أو الشاعر الغنائي الوحيد في لغة «oïl» الذي ذكر دانتي اسمه.

(17) شاعر حب إيطالي مكرَّس، أسَّس «الأسلوب الجديد العذب» في الشعر، عاش حوالي من 1225 إلى 1276.

(18) شاعر تروبادور من فرنسا، كتب شعرًا باطنيًا مركب الأسلوب.

(19) قاضٍ وشاعر إيطالي، كان صديقًا لدانتي وصاحب تأثير فكري عليه.

(20) دانتي نفسه.

(21) جويدو ديلّي كولوني (حوالي 1287 - 1210)، عضو بارز في مجموعة الشعراء الغنائيين في أوائل القرن الثالث عشر المعروفة باسم المدرسة الصقلية.

(22) أيضًا للشاعر جويدو ديلّي كولوني.

(23) تريناكريا هي الاسم القديم لصقلية.

(24) كان راعيًا لشعراء المدرسة الصقلية الذي انتهت مع وفاته.

(25) لا يزال المصطلح مستخدمًا حتى الآن في التأريخ الأدبي الإيطالي.

(26) بيت للشاعِر الصقلي شيلو دالكامو (1230 – 1250).

(27) للشاعر جياكومو دا لينتيني (1260 - 1210) الذي يعتبر مؤسس المدرسة الصقلية ومخترع قالب السوناتة.

(28) للشاعر رينالدو داكوينو (1227/28-1279/81)، عضو في المدرسة الصقلية.

(29) دانتي نفسه.

(30) أول بيت من أغنية شعبية بندقية معروفة، والتي يرى دانتي توقيعها أدنى مرتبة من توقيع الشعر الجاد.

(31) سياسي وشاعر فلورنسي.

(32) ترابادور إيطالي (1269 - 1220) كتب بلغة الـ «oc»، وظهر في جزء «المطهر» من الكوميديا الإلهيّة.

(33) تأتي هذه الفكرة بالأساس من أرسطو، وهي فكرة مدرسية شائعة.

(34) سينيكا، الفيلسوف والمسرحي الروماني الشهير؛ نوما بومبيليوس هو الملك الثاني لروما.

(35) ألبرت النمسا، ملك الرومان المتوّج، وبالتالي المرشح الأبرز للعرش الإمبراطوري.

(36) لم تكتب كلها كما أوضحت في المقدمة.

(37) لون العظمة والملكية في الثقافة الرومانية.

(38) تفرد الإنسان بالضحك هي فكرة طرحها أرسطو.

(39) شكل شعري وموسيقي استخدم في نهاية القرن الثالث عشر إلى الخامس عشر على قافية أ ب ب أ، وبتكرار المقطع الأول في النهاية.

(40) القواعد على مدار الكتاب الثاني هي قواعد اللاتينيّة، التي لم يحددها دانتي في العمل، أما الشعراء «المعتادون» الذين يتبعونها فهم شعراء التقليد اللاتيني الكلاسيكي.

(41) جبل في الأساطير اليونانية الرومانية تسكنه ربات الإلهام، وكانت جداوله تُلهم من يشرب منها.

(42) Astripetus ؛ نعت سكّه دانتي باللاتينيّة.

(43) الإسناد غير الصحيح لهذا البيت (الذي ذُكِر في الفصل التاسع من الكتاب الأوّل) وعدم اليقين أكثر من المعتاد في استشهادات دانتي، بجانب ذكر فقط ملك نَبرة كمثال وحيد على لغة «oïl»، دفع العديد من الدارسين إلى استنتاج أن دانتي كان يعرف القليل عن هذا الأدب مقارنة بنظيره في لغة «oc».

(44) الجملة بسيطة في ألفاظها وتركيبها ومعناها، ولذلك يرى دانتي أنها بلا نكهة. الأمثلة التالية متصاعدة في التعقيد والتركيب.

(45) هذه القصيدة ليست من تأليف تيبو دي شامبين، كما ظن دانتي، بل من تأليف رفيقه جاس برول.

(46) يبدو أن هوراس مفقود من قائمة الشعراء، ولم يُذكَر شيشرون وأوغسطين وبوثيوس في قائمة كتاب النثر؛ ومما يثير الاستغراب أن بليني وفرونتينوس اللذين لم يتميز أي منهما بأسلوبه

بشكل خاص مذكوران هنا.

(47) dolciada و placevole بلهجة رومانا.

(48) greggia و cetra.

(49) femina و corpo.

(50) من المثير أن معظم الكلمات التي أدينَت هنا باعتبارها غير مناسبة للشعر الغنائي الجاد، استخدمها دانتي بمرح في الكوميديا الإلهيّة، حيث من الواضح أن هناك تصورًا ومفهومًا مختلفًا للنوع وأعرافه، ناهيك بالشعر العامي نفسه.

(51) كلها كلمات توسكانيّة، وقد استخدمها دانتي في شعره الغنائي بكثافة.

(52) أرسطو

(53) تعني الكلمة «أبيات شعرية» أيضًا، لكن هذا المعنى غير متناسب مع السياق ويثير الالتباس، ولذا أخترت «أخدود» وهو أحد معاني الكلمة اللاتينيّة، ويتناسب أكثر مع التسميات الأخرى.

(54) لم ينج هذا النشيد لدانتي ولا تُعرف بقيته.

(55) جويدو كافالكانتي.

(56) لا يوجد أي آثار له معروفة.

(57) الكتاب الثاني.

(58) في الأصل اللاتيني «من اليمين أو اليسار» وهي تشير في القرون الوسطى إلى هذا المعنى.